





المدالا

مجلة الأدب والفن

رئيس مجلس الإدارة

سمير سردان

رئيس التحرير احمد عبد الم

نائب رئيس التحرير

مدير التحرير

عبدالله شيرن

الشرف الفنى

نجسوى شلبى





الأسعار عارج جهورية مصر العربية :

صوريا ٢٠ ليرة _ لنان ٢٠,٣٥٠ ليرة _ الأردن ٥٠، ١٠ دينار الكويت ٥٠٠ فلس _ تونس ٣ دينارات _ المغرب ٣٣ درهما اليمن ١٧٥ ريالا _ : اليحرين ١٠,٢٠٠ دينار _ الموحة ١٢ ديالا

اليمن ١٧٥ زياد _ البحرين ١٠١٠ ديدار - اللوف ١٠٠

الاشتراكات من الداخل: عن سنة (١٢ عداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (عجلة إبداع).

الاشتراكات من الحارج : عن سنة (۲۷ عندا) ۲۱ دولارآ للافراد , ۲۳ دولارآ للهيئات مصافا إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل 7 دولارات ، ولمربكا وأوروبا ۱۸ دولارآ .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ۲۷ شارع عبد الخالق ثروت... الدور الخامس... ص: ب ۲۲٦... تليفون: ۲۹۲۸۲۹۱

القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن: واحد ونصف جنيه .



السنة الرابعة عشرة ، يوليو ١٩٩٦م ، صغر ١٤١٧م.

هدا العدد

■ الافتناهية	ثقوب المروف فنار فتح الباب	**
لجسد يكتب نفسه	مفاصعاتمثال السيد	45
■ الدراسات	لعبة للوتمى التلمساني	50
	تعالى نلعبميرال الطحاري	4.4
لحداثة وما بعد الحداثة في الفكر الفرين محمد على الكردي م كتاب) أدونيس	الجيادنجلاء علام	1.4
	درامافورا امع	. 0
■ الشعر	■ حوارات	
ظما يخنق زرياب الوثرمحمد على شمس الدين		٧.٧
غنية على سعف النخيلة جميل صحدود عبد الرحمن	حوار مع عز الدين المدنى فوزى سليمان	1 - V
ومبارس فاطمة قنديل ا	■ المحتبة	
فة الصبحت	الناس في صعيد مصر سناء صليحة	111
النن التشكيلي الفن التشكيلي	محمد غنيمي هلال ناقد وراثد عبد الحميد شيحه	311
	قصص على ضفاف الشعر شمس الدين موسى	114
حمد مرسى فى معرضه الجديد مع ملزمة بالألوان رؤية شعرية إدوار الخراط	صيرة مدينةعيسى علاونه	١٢.
	المانعات	
# البنات يكتبن اجساد هن	يوم القيامة احتبار ناجع للمسرح الغنائي هناء عبد الفتاح	140
نمس عشرة قصة مع رؤية تشكيلية ح . ط)	الست هدى على خشبة السرح القومي ماجد يوسف	179
واء فاسد ولعنة تقتفي الأثوا أمال عويضه		117
سافة بين الأبيض والأزيق امال كمال ١	■ الرسائل	
لد وبنتامینة زیدان ۷	الروح التنشيكوفية في أنسنام الصيف النمساوية	
الثيةالثية خلاف ١	دلندن، منبری حافظ	178
جعة العلم الموجي ٦	في أسبانيا المرأة تقرأ اكثر، وحظ الشمعر قليل	
لهب التصاعدلهب التصاعد الدين المحمد فرج ٨	ممتريدهمحسن مطلك الرمثي	١٤.
	عشرون شاعراً متوسطياً ينشدون في قوله «اليونان» حسن طلب	127
	■ إصدارات جديدة	127
بت العائلةعزة احمد ٣		
رائر مفرغةعذاف السيد ٦	■ اصدقاء إبداع	114

الجسد يكتب نفسه!



إذا كانت الكتابة فعلا من أفعال التحرر، فكتابة المراة تحرر مضاعف.

الكتابة تحرر، لأن الكتابة وعي، وممارسة للوعي، ومساطة له، وإفصياح عنه، وإقامة كل علاقة بين الإنسان والإنسان على أساسه.

والوعى معناه كشف المجهول، وإدراك النظام، وتمثل القيمة، واكتساب القدرة على الرفض والقبول. فالوعى خروج من الإذعان والتبعية والتقليد إلى الفهم والتعقل والاقتناع. الوعى إذن هو شرط الحرية.

ولأن القهر الذي تتخيط المراة في أغلاله وترزح تحت اثقاله قهر مضاعف، فالحرية التي تنالها لابد أن تكن حرية مضاعفة.

والكتابة ليست معرفة محايدة. ليست مجرد وعى سلبى، بل هى وعى إيجابى، ومعرفة فاعلة منفعلة. الكتابة وعى خالق. والكلمة هى النفسُ أن الروح الذى نهضت به الخليقة. فكتابة المرأة طقس تتحرر به من قيورها الداخلية والخارجية المرتبة واللامرتية. كتابة المرأة خروج من ليل مظلم طويل إلى صباح كانه أول صباح خرجت فيه المادة من عمائها السديمي إلى كينونتها الحية الواعية. من هنا اجتهدت ثقافة المصمور للاضية التي قامت على القهر والتمييز، في إنكار قدرة المراة على التعقل والإبداع، لأن المراة في نظر هذه الثقافة وسد فقط، جسد بلا عقل، أو بعقل ناقص.

هين كان الرجل البدائي يقارن بين جسده رجسد المرأة كان يرى أن جسد المرأة زائد عن جسده، وهو بهذه الزيادة ضعيف مثير. وكان يرى أن جسده ناقص عن جسد المرأة، وهو بهذا النقصان قرى قادر متسلط النقص فى جسد الرجل طاقة وعقل، والزيادة فى جسد المرأة مادة وإثارة.

المراة امراة لا بفضل ما تتمتع به، بل بفضل ما تفتقر إليه. إنها امراة، لأنها ذات عقل ناقص. فإذا كانت جسدًا زائدًا، فالزيادة في جسدها زيادة سلبية زيادة تكنفي بوجود أخرس يلجأ للصمت، ويبالغ في التستر، أو يجعل هذا التستر في بعض الأحيان طريقه للتقلت، ويجعل صمته شكلا من أشكال الإغراء والإعلان.

للجسد في نقافة العصور الماضية أن يغرى الرجل ويجتنبه ويستدعيه، بشرط أن يظل مادة صامتة تهمس وتوسوس. يمكن للجسد مع شيء من التفاضي أن يتشكل ويتلون، وأن يكون صورة أن تمثالا. بل له أن يتعرى ويستعرض جماله ورشاقته وقدرته على التمثيل والايماء، لكن من المعظور أن يصبح الجسد كلامًا أن كتابة.



معظم ما عرقته الاداب الرفيعة من قصائد وسير حول العب والحبين، يحتقر الجسد، ويتجاهل نكاءه، ويترجم جماله الحي إلى استعارات وتجريدات من المشاعر والعواطف والانكار. والجسد في معظم الأحيان موضوع يتحدث عنه العمل الأدبي ولا يسمح له بالحديث هو عن نفسه. فالرجل يتحدث عن مفامراته مع جسد المراة، ويوجه حديثه إلى رجال آخرين.

الرأة في هذه المغامرات غير موجودة على الإطلاق، فليست هي التي تتكام، وليست هي التي يوجه الرجل إليها الخطاب، وليست هي التي يتكلم عن التي يتكلم عن جسيدها، لا عنها هي. معنى هذا أن المرأة لا يعود إليها أي ضمير، لا ضمير المتكلم، ولا ضمير المخاطب، ولا ضمير الغائب.

أما الأعمال النادرة التي تحدُّت هذا القانون وخرجت عليه، فقد أوات لتكتسب من المعانى ما يستر معناها المباشر، كما نرى في نشيد الانشادالذي تحول من شعر إلى دين، أو أنها - أقصد هذه الاعمال المتحدية - ظلت منبوذة كما حدث مع «الف ليلة وليلة».

يل إن منع الجسد من الكلام مبدأ أخلاقي (بالمعنى الشائم للأخلاق) متبع في التجرية الحية وفي الكتابة. فمن الشرف، خصعوصاً بالنسبة للمراة، الا تفصع عن حاجاتها الجسنية. أو عن شعورها باللذة حتى مع زوجها.

جسد المرأة أرض مهجورة عطشي تنتظر الحرث والبذر والري، والرجل هو الحارث الباذر. الساقي.

جسد المرأة صفحة بيضاء. والرجل وحده هو الذي يقول ويملي، ويكتب ويسطر.

فإذا كانت المراة قد تحدث كل هذه القوانين، وحطمت كل هذه الأغلال، فنحن أمام ثورة حقيقية، ثورة لا تحرر فيها المراة جسدها وحدها من هذا القهر الوحشى، بل تحرر فيها جسد الرجل أيضاً، تحرر الجسد بمعناه للطلق، فليس الإنسان، رجلا كان أو أمرأة، إلا هذا الجسد الحر، هذا الحسد المقموم.

لم يكن الرجل في قهره لجسد المراة يتصف جسده هو أو يعامله باحترام، بل كان يقهر جسد المراة وجسده معًا، لأنه حتى وهو يعاشر المراة لا يراها كفؤا له، فهي للنادة وهو الروح، هو العقل وهي الجسد. وكما أن جسد المراة موضوع لمتعته، فجسده هو مجرد أداة أو وسيط تنقل من خلاله المتعة إلى السيد الوقور!

لهذا أقول إن المراة وهي تكتب جسدها، تكتب جسد الرجل أيضًا. وهناك فرق كبير أن تكتب المرأة جسدهاوأن تكتب المرأة عن جسدها. كتابة المرأة عن جسدها معناها إلى المرأة طرف وجسدها طرف اخر، وبينهما حائل يتمثل في الأفكار والتصورات الموروثة التي تجعل المرأة عدوًا لجسدها ولنفسها.

أما كتابة الجسد فهى الكتابة التي يصبح فيهاالموضوع هو الشكل، والكاتب هو المكتوب. المرأة تكتب جسدها معناها أنها تكتب نفسها، بعد أن استرد كيانها وحدته، ولم يعد هناك فاصل بقصل بين الكاتبة والمؤضوع.

ومن المؤكد أن كتابة من هذا النوع لا تتاح لكل امرأة، وإنما تتاح لامرأة بالذات، هي المرأة الموهرية المبدعة التي تستطيع أن تمسك بالقام لتكتب، فتسقط عن خيالها وذاكرتها كل ميراثها العبودي، وتكتب كأن جسدها هو ذاته الذي يفكر بنفسه ويكتب بنفسه.

لحظة شبيهة بلحظة التنويم. والفرق أن الكاتبة تقوم فيها بالدورين معًا، المنوم والنائم، بالإضافة إلى آلة التسجيل. عملية معقدة يحارل البعض أن يفتطها افتعالا فيفشل بالضرورة، لأن الهذيان له منطقه، وبالتالي فهناك هذبان صادق وهذيان كاذب مفتعل.

وأنا أنصب القراء بأن يحتكموا إلى هذا المقياس، وهم يقرآون هذه المجموعة من قصمص البنات المنشورة في هذا العدد. منطق الهنيان، أو التداعى الحر، مستخدم بكثرة في هذه القصم، وذلك لأن الكاتبة الأنثى في حاجة إلى إسقاط الرقيب، وهو العقل أو الأيديولجيا التي تقف بينها وبين جسدها.



لماذا البنات بالذات وهل يشسترط في كتابة الجسمد أن يكون الكاتب أمرأة، وأن يكون الجسد المكتوب جسد أنثى؟

نحن لسنا ممن يعتقدون أن الفروق البيولوجية بين الرجل والمرأة تنتج بالضرورة فروقًا عقلية. بل نحن نسجر من هذه الفكرة ونعدها خرافة من خرافات العصور الماضية.

ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نتجاهل حقيقة ملموسة في حياتنا جميعًا، وهي أتنا عرفنا فن القصة لأول مرة عن طريق أمهاتنا وجداتنا.

إذا كان الشعر قد نما وازدهر عى السنة العشاق والرعاة والمحاربين والكهنة من الرجال. فقد ظهرت القصة ونمت فى المهود الدافئة على السنة الجدات والامهات.

فن الشعر فن فروسي نبيل، أما فن القصة فهر فن شعبي، فن الجماعات المُسطهدة من الرقيق والنساء.

لهذا كانت شهرزاد هى الراوية فى «الف ليلة وليلة» وكانت حكاياتها ولياليها هى الفن الذى التفت حوله جماهير الشعب قرونًا عديدة.

ليست موهبة المراة القصصية عائدة إلى تكوينها البيولوجي، بل هي عائدة إلى الظروف والاوضاع الاجتماعية التي عاشت في ظلها. القصة هي فن الكائن المقهور في سعيه للخروج من القهر والوصول إلى الحرية.

لهذا اعجب هين اقرا قصمة أو رواية لا مرأة تقلد فيها كتابة الروائيين الرجال. إن هذه الكاتبة لا تهدر مرهبتها الحقيقية فقط بل هي نشهد أيضاً ضد جنسها، تشهد ضد نفسها. وقد حاولتا أن نستبع هذا الصنف من هذا العدد.

مثلما يخنق زرياب الوتر

(١) كان لابد من النار الجميلة .

(۲) اشعل الجد وجاق النار واستلقى على ايام، وهو يروى سيرة الخالق وسر الكائنات كان مفتوناً بان يلقى على النار فتات الكلمات ينسل النز الإلهي بزيت من يديه بزيت من يديه ثم يُصغى للدم الجارى

باعراق النباتُ للحداريث التي تنطعُ وجه الصَخْرِ للبحرِ الذي ينشقُ نصفين بسيف الكلماتُ كان لابدٌ من الشعرِ لكي تبقى على الأرضِ الحياةُ .

(٣) حين التي في الاقاليم عصاهُ جِدِّنَا العلِي عُلُّ الحورتين لم نكن غير حصى تحت الياه دارت الشمسُ علينا دورتينْ .

(\$) هكذا اخبرتنا طوالعنا في السماء حين قالت : سياتي رسول إليكمْ وأينُه صبوتُهُ قدماهُ تقولانٍ « لا »، حين يمشي ويداهُ العليلُ

فانهضوا من قم النهرِ حتّى سماء الجليل .

(ه) أه ما أجملُ أحزانَ السماءُ في الدم الأولِ فوقَ الفلَواتُ قرويرن ويمعٌ في الإناءُ وعلى السوق تمرُّ الساحراتْ.

(٢) اذكر الآن قليلاً من زمانى :
كان ينسابُ على خيط الهواء من سواد العين صف من سنونو صف من سنونو ونغنى للسنونو:
ايفنى للسنونو:
ايفيا الحبر الجنوبي الطويل هل ترى يلمع سلك الكهرباء ذات يوم في شرابين القتيلُ؟ .

لم نكنُ غيرُ نَدامي مسرفينُ (Y) نشرب الصيف باكراب الشتاء ماؤنا مازال مقطوعًا ولكنَّ الدماءُ لم تزلُّ موصولة عبر السنينُ. أم ما أجملُ أجزانُ السماءُ. (A) هذه الأرض كمنديل العليلُ (4) بقعة زرقاءً بين الحكين كل ورد يُتَغطّى باسمه وعلى الشوك فمُ الراوي يسيلُ قالُ: من أيَّ المنافي جامنا $(1 \cdot)$ خوف هذا العام من أيُّ الجهاتُ؟ تحمل الريمُ لنا أحزانها تَعُبِرُ الريحُ وبنيقي الحسرات قَالُ : لابُدُّ مِن الشِعر (11)لكى تبقى الحياةً.

هكذا فجاة فجاة خجاة خجاة بين الحقول جاء من أشعل النار بين الحقول رجل شامخ وقامته بين نهرين تسعى وايت رفضت في البلاد وحيدا يقول: انظروا ليس بين الحياة وعُشاقها غير هذا السبيل المياة وعُشاقها ان تُعيدوا إلى الأرض احلامها وان تستردوا من الغاصبين الفممول .

(۱۳) للمزامير على سفح الجَبَلُ نكهة الثورة والناس نيامً كلما مَنَّ على السماح الحَمامُ فتلوهُ بالفَئلُ

(12) هكذا قال جُدئ مزاميره وارتحلُّ كأنَّ جبالاً ممغنطةُ جَنَبْتُهُ إليها فمضى نحوها مثل سَّر الجَبَلْ وساقاهٔ خطّانِ من كهرياءُ مكذا دار في دحه دورةً فاكتملْ فانتحوا الباب

كانت بيادرُ صَفَّ الهواءُ تقول: اتى والمقول: اتى والبيوتُ التى انتفَقَضَتْ تحت معطف احزانها تقول مهلةً: قد اتى القرويَون في ساحة للخميس يقيمون اعراسهم وينتدبون لهم سيداً للكلام فمَنْ سيدُ

> (١٥) انزلوا هولسجة وانتظروا قمر الوقت

ويدر النشدين جاء لم ينزل ولم ينتبهوا أنّ مامرٌ على ايامهم طائر الوقت وسرداب الحنين

(۱۳) رغعرا هويجةُ وارتحلوا مثلما يختقُ زريابُ الوَتَرْ .

(١٧) أو ما أجملُ أحزان السماءُ

(١٨) سلام على روحه فى الزمان سلام على روحه فى المكان سلام على طائر من دموع الدخان ما أنا الآن المحة فوق أغصانه
فوق أغصانه
تستغيق به رعشة الضوء

ال لوعة السنديانُّ يلفُّ على نوله قولهُ فترشحُ من يدهِ حكمتانٌّ : أنَّ ما تبصر العين في ظلمة الغيب، أبهي، وإنَّ الذي قاله الصمتُّ أجدل معا يقول اللسانٌّ .

(١٩) أيها الجدُّ الخراقُى النبيلُ ايها الجدُّ الخراقُى النبيلُ الفلائِ الفلائِ الذي ليس يُسمَى كم ترى أعطيت للثورة إسما ثمُّ ضاعتُّ ساعة الصطوِ . وضاعَ الفقراءُ انبياء ... ومرابون مكافى الأرضِ حفارو قبور، ورفاتُ

وملوك وحفاة

حفرة واحدة تضحك من أضدادها الآن علينا حفرة واحدة هذى الحياة

۱۰۲,

، وأند. الدي كانت أعريات بالملزك وأغريت هده الصبييُّ بأضداده وأغريتنا بالذي نصفة حنفة مالك المنظمة لأنك أبهى من الموت تضبحك منه وتضحك للياس حتى ينام وتضحك عند التقاء الندامي وتضمك عند احتدام الخصام وتضحك في حضرة المصطفين إلى الله كأسأ مڻ كسور الظلام .

محمد على الكردي

المداثة وما بعد المداثة ضي الفكر الغسربي

ليس من شك في أن التعلق إلى موضوع الحداثة، ويرجه خاص إلى موضوع ما بعد الحداثة، عملية بالفة التعقيد، خاصة وأن المفاهيم المثارة والتواريخ المقتوحة للبدايات والنهايات تتضارب وتتناقض.

راعتقد أن أفضل الطرق لطرح مثل هذه الوضوعات هو مصاولة مقاربتها في إطال صجموعة من النساؤلات والاجستهادات التي نقبل الشك واختــــلاف الرقي والتصورات طالما أنه ليس هناك فوايت أن جقائق يقينية يعتقد بها في هذا المصال ولعل لذلك يذكنونا بعقــرلة ومقتضه» التي تؤكد لنا أن كل حكم علي الاشياء هو في هذا أنه نوع من القضير الجاهزة.

ربحل أول سزال يطرح نفسه علينا، حينما يحدل لنا الإشارة إلى موصوع الحداثة، هو القدائة مقابل ماذا؟ أهى العدائة مقابل ماذا؟ أهى العدائة مقابل ماذا؟ أهى العدائة مقابلة، والشعة بوالمية المستحدة بأن المنافقة بنا المنافقة والمستحدة وتحدل القديم ألا العدائة الغربية والمستحدة المنافقة المنا

· الحداثة التاريخية

إن التاريخ الأوروبي الحديث يبدأ مع عصر النهضة، إلا أن تحديد بداية النهضـة الأوروبية ليس واحدًا، فهي

قد بدأت مبكرة جدا في المدن الإيطالية لاتمسال هذه الأخيرة بالشرق ومضارته والترفية، الهائلة؛ ويرجح أنها بدأت مع أزدهار المن خلال القرن الثاني عشير، ويلغت أوجبها في القرن الضامس عشير. وقد يكون التاريخ الحديث قد بدأ متزامنا في نصف القرن الخامس عشر مع اختراع الطباعة ذات الحروف المتحركة التي عُرفت بأسم والتيبوغرافياء؛ وهو ما كان له الأثر الأعظم في نشر الكتب، أي هذه المستطيلات الورقية (Codex) التي جلت منعل اللفائف (Velumen)، والتعميم التدريجي لظاهرة القراءة بسبب رخص المادة الأولية وهي الورق الذي أتى من الصبين إلى أوروبا عبر العرب؛ وكان من نتائج ذلك أن أضباف بعد القراءة النظور الذهني أو الفكرى إلى بُعْدُى الصورة والموسيقي في الثقافة الغربية: وهوسا آثرى وأنضج ثقافة العين وثقافة الأنن اللتين كانت الكنيسة توفرهما للناس خلال العصبور الوسطي، أى في عصور كانت فيها عملية القراءة والكتابة حكرًا على رهبان الأديرة وصفوة المجتمع. وإذا كانت القراءة سنوف تعنمق الفكر وتعنمل على نشسر بعندى التنامل والتبصر بين الطبقات البرجوازية الصاعدة، فإن ثقافة العين وثقافة الأنن ستزدادان عمقا وتأسيلا بفضل انتشار النن القوطي الذي يُفرد منجالاً متزايداً في الكنائس للزجاج المسور، كما أن ثقافة الأنن المسيقية سوف تشكل البنية «التحتية» المناسبة لتطور الموسيقي الضربية من مرحلة الحسوت الواحد (monodie) إلى مرحلة ثعدد الأميوات.

وقد تتفق بداية التاريخ الحديث وسقوط القسطنطينية في أيدى الاتراك العشمانيين (٢٩ ماير ٢٩٥)، وما أ تمخض عن هذا السقوط من هروب العلماء اليونانيين إلى المبادد الاوروبية، وهو ما كان له بالغ الاثر ـ كما كان

للترجمة عن السريانية للعام والغاسفة اليونانية في المتدافع بقي المدينة . في إمادة بعث اللغة اليونانية وإمادة تحقيق ونشر الشعبية التعقيقة في الفرب) بعد أن كانت ثقافة للمصور الوسطى تغلب عليها اللاتينية، ولا تعرف الفكر أو العام اليوناني إلا عن طريق الترجمة عن اللغة العربية . وقد تكون بداية الصداقة مترامنة مع اكتشاف السالم الجديد (١٤٩٧) واكتشاف طريق راس الرجاء المسالح

ولمل الاهم من ذلك كاه هر الدفعة الجيدة والهائلة التي فجرتها النهضة الفكرية والعلمية والفنية خنائل القرن السياسي عشير، التي تتزامن مع أفرل البحس المترسط ومصدية الأطلامي، وهي نهضة بدات جداورها خلال القرن الثاني عشر أو الثالث عشر على الاكثر.

وهنا يجب تصويب مقولة طفلام المصدور الوسطى، ذات البحد الإديولوجي الصدارخ، إذ هي لا تنطبق على واقع أورويا في الاكثر إلا خلال فترة الغزيات الجرمانية التى اعقبت سقوط الإميراطورية الرومانية في اراضر القرن الخمامس الميلادي وانتصاء بفرزوات الشموب الشمالية في القرن التاسع الميلادي.

وكذلك من الأمعية بمكان الإشارة إلى ظهور الدولة القوية المدينة وما ولكب هذا الظهور من تنظير سياسي
يدعو إلى نعم فرقة الحاكم وتحقيق سيطرت الكاملة على
يدعو المنات الاجتماعية وكتاب والأمير للكيافيللي
١٩٥٢، والمفيتان، الجويز (١٦٥) نظرًا للإيمان بالطبيعة
الشريرية التي جُبل عليها الأقراد، أو سعيًا لتصفيق
التوازن الاجتماعي عن طريق فصل السلطات التنفيذية
والتشريمية والعدالة (دروح القوانين، فونتسكيو

۸۷۶۸) أو رغبة في تحقيق الإوادة العامة للأمة (دالعقد الاجتساعي، فروسسو ۱۹۷۳) من منطق جميه بدري، وأخيراً سمعياً نحو تحقيق الديم فراطية على الطريقة الأصريكية كما دعا إلى ذلك «توكيفيل» في كتابات السياسية واهمها دعن الديمقراطية في أمريكا» (۱۸۲۰) ۱۸۷۰).

ولقد كان لظهور الدولة القومية الحديثة أهمية قصوى في وضع حد لهيمنة النظور الديني الذي كانت تقوم عليه البنية السياسية والأيديولوجية للنظام الإقطاعي المهيمن خلال العصبور الوسطى، وفي تصويل الدين من وظيفته الأضروية البحشة إلى دين اجتماعي يعمل على تطوير الخيمات الاجتماعية وحل الشاكل الاقتصابية العامة كالفقر والبطالة والتسول، الأمر الذي وضع حدًا لعمليات الجدال البيني والصبراع الطائقي الذي اختفى من أوروبا الفربية خلال القرن الثامن عشر، وفي هولندا قبل ذلك. ولمل انمسار الوظيفة اللاهوتية للدين يشكل ظاهرة مواكبة لتغير البنية السكانية والظروف الصحية التي عرفتها البلاد الفربية خلال القرن الثامن عشر إذ أخذت تنجسر ظاهرة الموت الفاجع التي كانت بجانب عصدها للارواح تهيمن على عقلية الشعوب القديمة بسبب تخلف النظم الاقتصادية التي كانت تقوم، في معظمها، على نظم زراعية بدائية تتعرض، بصفة شبه يورية، لأزمات طاحنة ومتحاعات رهيبة مرتبطة بتقلبات للناخ وسوء وسنائل تضزين الغلال، ومرتبطة كذلك بهيمنة الأوبئة القديمة وعلى راسها الطاعون الذي كان يبطش بالشعوب يطشا مروعا عند ظهور الجاعات واندلاع الحروب الداخلية التي لم تكد تكف لحظة خلال عصور الإقطاع - والتي لم تكن الحروب الصليمية التي روّج لها في البداية البابا وأورمان الشانيء إلا تصويلا لهنأ نصو الشبرق ونصو

أراضى فلسطينء ويعصر الصراع أنديني الرهيب بين الكاثرليكية والبروتستانتية، نعنى به القرن السادس عشير، أي القرن نفسه الذي بدأت تنتشير فيه بذور النهضة والوسيقي والسرح وفنون العبش والترف المادي. تقول إن المسار ظاهرة الموت خلال القرن الثامن عثس وما كان مرتبطا بهذه الظاهرة من عقلية غيبية نظرًا لإحساس الإنسان بانعدام سيطرته على الطبيعة يتزامن مع تحسن ملحوظ في وسائل المعية ومع ميل ملحوظ إلى تمكيم العقل، وهو الأوبر الذي يظهر أول ما يظهر في النصبار قضابا السجرء ومن خلال عمليات تقنين الحياة وضيط النسل الذي كان قد ثم ضعالاً في بعض البلدان الأوروبية في النصف الثاني من القرن الثامن عشس وذلك قبل أن يطرح الأب وروبرت مسالطس، قنصية الملاقة بين السكان والفذاء في كتابه: ومبحث في مبدأ السكان، (١٧٩٨)، وقبل أن يكتبشف «جبيش» فكرة التطميم ضد الجدري في الرقت نقسه تقريباً.

رأيس من شك في ان قديما الدولة الحديثة به با يتضيع من تدعيم لوسائل الضييط وعقلنة للنظام الإداري وربط السياسة بشئرن السياة والمصالح العامة وملاقتا الذوة وترازناتها بين الدول، فو آحد الوسائل الاساسية التي ادت إلى انبثاق العقلية الحديثة التي تركز اساسا على مبدأ العقلانية، وهي العقلية العملية الضرورية التي تطابق مع الظروف التاريخية للوضرعية التي تبرز إلى الزعمار الإدريجي لظاهرة الإنفاع ومهمنة الاقتصاد الزراعي، وبالتالي تتلام مع برغ الراسمالية التجاوية الزراعي، وبالتالي تتلام مع برغ الراسمالية التجاوية الروسفها للبيعيات البيعيات البيعيات عالميا جديدا، ومع مسمود الشيقيات البرجوارية التي اثرت ثراءً عطيماً عن طويق التجارة والهيمنة المتعاظمة على مصادر الثروة والموارد

الأساسية ليس فحسب في العالم القديم، وإنما كذلك في العالم الجديد، الذي سيحقق بما يضمه من ثروات معدنية نفيسة فرصة انطلاق هائلة لأوروبا،

الحداثة في القن والقلسقة والأدب

لاجرم، من ثم، أن يؤدي اجتماع كل هذه الاسباب المنجلة المنجلة والإنسان، وألى الناح علية أم الإنسان، وألى الناح علية مواكبة لهذه التغيرات الدامسة التى منتقال التي سنتوان الدامسة التى سنتوان الراحية الراكعة، التي لا تعرف من محرحلة التربيخ إلا دورة الازدهار والانعدار في منتقلية لا تنتهى، إلى مرحلة الراسمالية التجارية العالمية في بغضل التربيا المحلى والتجيبة إلى سرحلة المعلى والتجيبة إلى سرحلة المعلمي والتجيبة إلى مرحلة المعلمية التجيبة التصنيع التكويرية، وغيرا إلى مرحلة المعلوماتية واليات إنتاج الذكر نفسه باعتباره طاقة كشفية وابتكارية جديدة.

إن أول مظهر من مظاهر المداثة يبرز في تشكيل الإسان لرقية جديدة تصدد ملاقته بالوجود بوصطها علاقة خلق ملاقته بالوجود بوصطها على المقادير وسيطرة متزايدة مثل المقادير وسيطرة متزايدة على الطابعية في منظور النهضة الإيطالية، على مبدأ المقوة أن الفتوة موكزًا النهضة الإيطالية، على مبدأ المقوة أن الفتوة موكزًا المنسبة المبدأة المبدئة المبدئية الإنزاء وبين أعمل المبائزة من عادة المبائزة عن عادة المبائزة وبين أعمل المبائزة المبدئية المبدئية المبدئية المبدئية المبدئية المبدئية الإنزاء وبين المبدئ المبائزة وبين اختيار المبائزة المبائزة عادة المبائزة عادة المبائزة عادة المبائزة عادة المبائزة عادة المبائزة المبائزة

وأول ما تنعكس عليه هذه الرؤية هو مجال ألفن حيث متم اكتشاف قانون الأمعاد الذي بُحجد المكان ويجسمه

ويضيقي عليه يهجة الوجوق يعي أن كان فن العصبون الوسطى قد جريه من واقعيته وحوله إلى مجرد رمن باهت لعالم غير مرتى؛ وحيث يتضافر علم التشريح وعلم الرياضيات مع موهبة الفنان في إبراز جماليات الجسم البشرى وتأكيد قوته العضلية وانسياب خطومه وتناسق أعضائه. وتبرز هذه الرؤية في أروع صدورها البطولية عبر اسطورة «برومثيوس» الذي يُنسب إليه اختطاف النار من السيمياء على الرغم من إرادة «زيوس» كبير الهية الأولب اليوناني، والذي أسس، بفضل هذا الاختطاف وبالرغم مما تعرض له من عذاب انتزاع كبده، الحضارة أو المعرفة البشرية لما تمثله النار من أهمية في نقل الإنسبان من مرحلة الطبيعة اليهيمية إلى الثقافة، ولما تشكله صمورة النور من وظيفة رمزية بالغة الدلالة على العلم والمعرفة، وهي نفس الأسطورة التي يريطها عالم الأنثريراوجيا الشهير كلود البغى شخروس، بمنهرم دالنمره والمطموخ، ولكن من خيلال الأستاطيين الهندية . الأمريكية هذه المرة، وهو الأمر الذي يدل على وجود بنية أساسية في التركيبة الفيزيور سيكولوجية للعقل البشري وإن اختلفت صورها واشكالها من حضارت أو ثقافة إلى أخرى. كما تتطابق هذه الأسطورة دالير ومبثلة، مع مفهوم «التحدى» الذي يجعل منه «توينبي» القيمة الركزية للمضارة الغربية مقارنة بغيرها من حضارات العالم.

مهما يكن من امر، فإن مبدأ المقلانية يظل، مع ذلك كله، هو الاسباس الانطوارهي الذي تقرع عليه ظاهرة المداثة في مجال الفكن الفلسفي. ومن النفق عليه ان ديكارت، (١٩٦١ ـ ١٩٦٠) هو مؤسس المنهج المقلانية المحيث ولذك يقدر ما طرح الأول صرة إشكالية المقل نفسه برصفه ادأة صالحة لتحصيل للعرفة، وهذا ما قاده إلى تأسيس مبدأ اليقين العقلي بعد تجارزه لفكرة

الشك المنهجي نظرًا لتحارض هذا الشك مع أمكانية الفكر تفسه وسع الضمان أنذي يوفره الحالق نفينه لقياء العقل بإنجاز وظائفه على الوجه الأكمل. غير أن جداثة العبقل الديكارتي تظل، مع ذلك، موضع تساؤل، وذلك بقيدر منا نرى هذا العنقل منازال غنائرًا في اعتصاق الأنطراوجيا القديمة التي يفترض أنه يشكل تجاوزا لها. ففى حقيقة الأمر، إن هذا المقل، الذي يتفتق ليس على بدى دددكارت، فحصيب، وإنما على يد دليبونتو، ورسبينورًا ، أيضًا ، هو عقل مستقل عن الطبيعة حتى وإن بدا لنا متساوقا معها عند فيلسوف الحلول الأخير، از انه بكار سيتمر كل خصائميه التاسيسية لمبدآ الحقيقة من جوانيته نفسها، وذلك بالرغم من إفادته من كشف دجاليليوء للغة العامية الجديدة للطبيعة، ألا وهي لغة الرياضيات. إننا نشهد، في واقع الأسر، مع هؤلاء الفلاسفة والعلماء العظام تجاوزا إبجابيا هاتلا المذهب الأرسطي الذي كان مسيطرا بمنهجه الكيفي العقيم ومنطقه الصبوري على الفكر الإنسياني هول البنصر التبوسطوقي العبالم الفريني بمدنلك حثى نهبايات العصور الوسطىء والذى استطاع طرنسيس بيكون، (١٥٦١ ـ ١٦٢٦) أن يزعزع أركانه بفضل ابتكاره للمنهج التجريبي الذي إن كان قد أقلت منه شيء فهو إغفاله للجانب الكمى أو القياس الرياضي الذي يُعد أساس كل فعالية عملية حديثة، والذي يعود الفضل الأول في تأكيده إلى دكالتلبوء (١٥٦٤ ـ ١٦٤٢)، مؤسس العلم الحديث، كما أكد ذلك بمق وهوسيل، في كتابه عن وأزمة العلوم الأن بية والظامر اتبة القبلية، (١٩٥٤).

ماذا نقصد بتحفظنا على «العقلانية» التى استحدثها «ديكارت»؛ إننا نريد، فى واقع الأمر، أن نؤكد أن هذه المتلانية، وإن اتضنت من المنهج الكمى أساسا لها فى

إدراكها للرجود وتحقيق العرعة اليقينية أو الوسومة بسه، تمل عقالانية انطراوجية تربط بين الرياضيات ودجوهره الوجود: وهو ما يجعلها، من ثم، تعطى الأولوية لبادئ العقل القبلية على ضرورات الملاحضة والتجربة. ومن الواضع أن هذه الأولوية المنهبجية هي التي تدفع ويعكارت، إلى رفض مبدأ الفراغ الذي اثبته كل من د ماسكال، وو توريشللي، بدعوي أن الطبيعة تكره الفراغ (ريما تشكل هذه الفكرة جزءًا من «الميثولوجيا البيضاء، التي اكتشفها حجان ، لوك ماريون، في فكر «بعكارت»)، وفي الأغلب لأنه إذا كيان جيوهر المادة هو الامتداد، وهي فكرة لا تتعارض مع هندسة «ديكارت»، فإن الكون بجب أن يكون متصلا على مستوى المادة من جهة، وعلى مستوى الفكر من جهة أخرى، وفكرة الاتصبال هذه ما هي إلا صورة مطورة من مبدأ القياس (analogie) الذي كسان يسسمح لرجسال اللاهوت في العصور الوسطى بالربط بين المعدود واللامحدود، بين المسبوس والمقول، وهو نفس البدأ الذي كان على ويمكارت، تجاوزه ليؤسس عقلانية جديدة فعلية.

إن بالرغم من النقة الهامة التي تتم هنا في مسورة أول قررة عامية تشهدها المصمور الصديقة نظل هذه المقلانية، ليس قصب مع «ديكارت» وإنما أيضا مع هذا المذكر الرياضي الفذ دليبغترة ، (sidl(elbin)) مع مذهبه في «الميادولوجيا» (monadology) وطريقته المسورية في البرعنة الفلسفية والرياضية مثالاً بالغ الدلالة على تداخل العلوم في شكل نسق كلى صركب أو بالإصري، متاقه متعددة المداخرة المؤلفة في الميتافيزيقا، وهو الإسر متاقم المحركة العلمية، وبعا البدن من ويقوقن، يتسجىاورة عن طريق القسطة بين منهج العلم وسنهج الطسفة، ونك العلم وسنهج العلم وسنهج العلم وسنهج الطسفة، ونك يقدر ما يتجه العلم إلى وسنف وتحايل

وصياغة العلاقات الخارجية، أو التي يمكن صياغتها رياضيا، للظواهر؛ ويقبر ما يتجه سؤال الفسلفة (الذا) إلى مناهيات الأشبياء أو إلى غناياتها إن كنان يعني الفياسوف بالتنظير للأخلاق. ولعل هذا ما يوجه، ليس فحسب العلوم المادية والطبيعة خلال القرن الثامن عشر، وإنما أيضا العلوم الإنسانية الناشئة التي تحذو حذوها، نصو النصوذج الحسى والإمبريقي الذي ستكون له الصدارة في هذا القرن بفضل تألق المفكرين الإنجليز من أمثال مجون لوك، وديفيد هيوم، اللذين سيتأثر بهما الفكر الفرنسي تأثيرا أيما تأثير خلال عصر التنوير سواء على مستوى كبار الكتاب مثل « فولتير ، مروج افكار نسوتن ودلوك، في فرنسيا ضد دروايات، بعكارت، كما كان يقول، وونعدروه مساحب الوسوعة والهتم يعلوم الطب والحياة، أو على مستوى صغار الفلاسفة على شاكلة «كوندماك»، و «هلفيث موس» و«لاستوى» وردولماخ

ولعل المقبلاتية الجديدة، الغي تقالق خلال القرن الثامن عشر، هي بناء الصداة الفقية ليس فصبب في طريقة التفكير نفسها وإنما في نمط المياة والميشان والنوق العام واسلوب التعامل مع القضايا والشاكل الإجاء في الإخلاقية والسياسية. ولعل ذلك يرجع، في القيام القلم الأولى، إلى صحيحه الطبقة الميرجوازية. طبقة المنتب والمتقفين - إلى مركز القوة الفعلية بعد انصسال المنتبين والمتقفين - إلى مركز القوة الفعلية بعد انصسال الكراب الي مركز القوة المعلية بعد انصسال الكراب الي مركز إلى الشحصيم ونصفية الابية وفصل الأنواع، ومن فكل اجتماعي وتشريعي مجافظ وروية ميتافيزيقية سكونية تقرم على الشجريد، إن المتامل لواقع القرن الثامن عشر، ويوجه خاص في فينسا، يدرك انه عصر الشعوية نحو

المدالة العصرية بكامل مصورها؛ فنخز أو نظرنا إلى دور المغلل نفسه لهجدناه يتصول من مغل ميتلليزيقي يقرم على الطولجيا مثالية ثابتة إلى عقل طاهري عملي يقرم على اللاصقة واكتشاف الملاقات الفارجية بين الظواهر، كما يقوم على الربط بينها من منظور التاثير والفحالية والتغيير. كما أن الفن يكتسب بدره بعدا لجتماعيا يقربه من حياة الناس الصعيمة فيتال فن البورتي وتصوير الحياة الاسرية، ويجرز العساسية الجديدة الملتبسة بالرغبة في الإصنعتاع مغذات المياة ورغد العيش (فهاتو - فواجوناره - «ويشبيه») وتتراجع المضوعات الدينية والتاريفية، التي كانت تعددها الكاديمية، أمام موضوعات العب والبحث عن اللذة والسعادة.

أما الأدب فيبعد، بعامة، عن المضموعات الفكرية التنافيزيقية المجردة ليصيح أكثر التجاما يقضايا العصير ومشاكله الاجتماعية والسياسية والدينية. وهكذا تميل الكوميديا إلى تصوير العادات والمشاكل الاجتماعية بدلاً من الاهتمام بإبراز النماذج الإنسانية العامة، وتضعف التراجيديا لعدم ملاستها لروح العصر النقدية والمتعطشة للحياة، وتأخذ في الانحسار أمام الدراما «البرجوازية» التي يؤسسها «ديدرو»، وتتألق القصة الفلسفية على أيدى «منونتسكينو» و«فولتين » و «دندرو» لتجارب الفساد والظلم والاستبداد والتعصب الديني ولتنشر روح التسامح وفكر التنوير والتقدم، وهي نفس الأفكار التي ستعمل على ترويجها «الموسوعة الفلسفية الكبرى» التي قام بإعدادها كل من «تعدرو» ومسديقه المندس ودالمصرة ، والتي تعد عاملاً هاما في إعداد الروح النضالية وإذكاء الوعى النقدى الضروريين لتحقيق ثورة . 3783

بمعنى آخر، إن عملية التنوير التي حمل لواها كتاب القرن الثامن عشر، وهم في معظمهم ينتمون إلى الطبقات الوسطى، لم تكن مرتبطة فقط بالمباحث الفلسفية البحثة، وإنما أتبحت لها فرصة الانتشار الواسع والسريم بين الفئات المتعلمة والريادية بفضل ذيوع القصبة الفلسفية والرواية الهادفة والمسرح الذي سيطرت عليه، خاصة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية مع دبومارشيهه؛ وريما كانت الفئات الشعبية التي تمثل أنذاك حوالي ٩٠٪ من سكان فرنسا شبيل الثورة لا تقرأ ولا تشاهد هذه النماذج الأدبية، إلا أن عمليات استغلالها النظم من قبل السلطة اللكية وكبار رجال الدين وطبقة النبلاء التي لم تكن منتشرة فحسب في المن الكبرى أو في باريس وفرساي وإنما كذلك في أقصى أنجأء الريف جعلتها مهبأة نفسما وعقليا لتلقى درس التنوير التي جاحد لتكرسه الثورة القرنسية الكبري.

إلا انه إذا كانت المقالانية تبرز بعامة، على مستوي اللكن اللسامية، ابتداء من القرن الساميع عشر على يدى اللكن اللسامية عشر على يدى حركة اللكن المسامية المستوانية المس

الواقع، إلى «القطيعة المعرفية» التي تحدثها حركة المحدثين في معهال علوم الدين (دبيل» دوريشسار سيمون» فند الاستف ، وبوسويه») بتقديمها تفسيرا مدينًا التصويص القسمة في مجال ايضا تحديث الدولة الإنظامية والكنسية المصافقة، وهو ما يشكل، في الإنظامية والكنسية المصافقة، وهو ما يشكل، في الدائية، نقلة هامة من عقلية الإمسال و(Grumaisme) إلى الحقلية المستنيرة الجديدة التي تواكب صحود وازدهار الطبقات الدرجوارية الوسطى، (انظر دراسة مصيفسيل ديلون» عشر بالاندان» الارب الدرنسي في القدرن الشامز عشر 1949).

إن الحداثة الأدبية تنبئق، في وأقع الأمر، مع بدايات القرن التاسع عشر، وذلك بقير ما كانت «خصوصية» الأدب أو استقلاليته غير مطروحة بشكل واضح ودقيق إبان القرن السابع عشر. فالأدب كان يرتبط، بعامة، قبل عصر التنوير بمفاهيم الثقافة الإنسانية العامة ذات الطابع المثالي المجرد على المستوى الصوري، وإن كان يمثل في صد ذاته، أي في منضمونه التباريخي. الاجتماعي، قيم المجتمم الأرستقراطي التقليدي، من ثم، كانت تسوده معاهيم اللياقة المعقولية والتقسيم المسارم للانواع الادبية، بحيث كانت تنتمي اللحمة والتراجيديا إلى النوع الرفيع، وتُرد الرواية إلى عنالم الضينال ومنا يتصل به من «شطحات» و«كذب» وابتداع كما كانت الكوميديا تنسب في جوهرها . وهو الهزل (farce) . إلى التيار الشعبي؛ وإن كانت كوميديا الشخصية سوف تتميز بعض الشيء بسبب جديتها؛ إلا أن هذه الجدية نفسها كادت تميل بها . لولا حشر بعض الشاهد الهزلية بها . إلى ضرب من الدراما أو من البلودراما، ولعل هذا

ما يفسسر لنا ظهور هذا اللون الفريد من الكرميديا الفرنسية في بدايات القرن الثامن عشر، وهو «كوميديا الدمرع»، ذلك النوع الذي سيتحول على يدى «ميدور» إلى «الدراما البرجوازية».

إن الحداثة في مجال الإبداع الأدبي تبرز، في الواقع، مع ظهور كتاب هدام دى - سقال، من دالاس وكائفته مع ظهور كتاب هدام دى - سقال، من دالاس وكائفته مرة على النستوى النظري، قضية الأدب في خصوصيته وفي علاقته بصركة إبداع الشموب الأوان من الإنتاج الشعيب الأصلية، ولا شك أن مذا الاتجماء البحيد لم الشهادي الأوروبية المعاقبة وضع من مويتها الشهادية والمقاتبة إلى مرتبة الزخي المالية، وارتقانها إلى مرتبة الزخي القين المساب الالمانية من الخار القرص لكل شعب، ولا تتنفق إلا المنابع عنورها الذي لم يتم لها إلا في إطار ثقافة وطنية تستمد جنورها من المتازج القرص لكل شعب، ولا تتنفق إلا بالنماية عن المسابق ألم المواتبة المنابعة من عصورة تقافة المعلقة الرسمية، من صدورة تقافة المعلقة المسعودة الديانية الإلى الثقافة الميلية الإلى الالمينية المستعد والدي فيصورة تقافة المعلقة الرسمية، من عصورة تقافة المعلقة المسعودة الديانية الرائح المنابعة الإلى الثقافة البيانية الإلى التواتبة الإلى التنابئة البيانية الإلى التنابئة البيانية الإلى التنابعة البيانية الإلى التنابعة الإلى التنابعة الإلى التنابعة البيانية البيانية الإلى التنابعة البيانية التنابعة التنا

لا غرابة، من قم، أن ترتبط الصدائة الابيبة بنشاة الرمي القومي لمرحركة النضال ضد الاستلال الاجنبي وقوى الطفيان الطائحة، وبالطبع، ضد الوان الثقافة، والطفيان الطائحة، وبالطبع، ضد الوان الثقافة الصحرية العامة (الكلاسيكية) التي تتخذ من عالميتها المبدة نريعة لتناسى الواقع الفعلى للشعوب ولواقع المبدق المبدقات المطعونة ولواقع المبؤس الاجتماعي والروحي الذي يرت تعت وطائحة الإنسان في فرينة وخصوصينية المدينة. ولا غرابة أيضا أن يلتفت الدارسون والمنظرية فينشا إلى أمصية الشقافات والادار والمغنون الاجتباية فينشا

الأدب المقارن وعلم الفولكلور والفيلوانجيا وعلم الاجتماع والنفس وتُدرك صركة للقاريخ والتطور، كما تبرز روح الفردية وحركة التمود ضد التقاليد الاجتماعية والأسرية النالة.

وإذا كانت الحداثة تقوي، في القام الأول، على انعتاق إلاسان من قيضة الرؤى التجويدية العامة، وعلى تحقيق ذائيت وتضموح مريق، فإن الشعم الرومانسي، بما يجيش به من ثايرة وتمرد عاليين على كل قيد سمراه في مجال اللغة وقواعد النظم، أو في مجال الحساسية الشعرية رقصورات الكزن والحياة والهجود يفجر دريا الشعرية متصروات الكزن والحياة الحد، وذلك يقدر ما جيدية ألى ما توصف به أنها بالفة الحد، وذلك يقدر ما من الشعر ضريا من النظر النظوم ومن الصياغات المنعقة من الشعر ضريا من النظر النظوم ومن الصياغات المنعقة التي يحكمها، كما يحكم النظر الفني، منطق الوضوح المتنافيهات الإيقاعية ذات النبرة الخطابية العالية الجرس، والتي تكاد تنطابق مع حركة التنفس وانتظاماته الرئيبة.

وليس هذا معناه أن المصدور السابقة قد خلت من الشعر، فأنت وأجده عند فضيون، و «تمكسميور» وراسمين»، إلا انك أن تعشر عليه غي رضعه في قدرته الهائلة على تقجير طاقات الوجدان وفي دمجه بين معاناة الإنسان وبين تجرية الوجود قدر ما تعشر عليه في آول الإنسان وبين تجرية الوجود قدر ما تعشر عليه في آول الرمانسية، ويصرف النظر عن جنورها الاجتماعية الرمانسية، ويصرف النظر عن جنورها الاجتماعية «الانطوارجي»، إلى كسر طوق التنظرمات الاجتماعية «الانطوارجي»، إلى كسر طوق التنظرمات الاجتماعية الطبقية، مثل تشكل فريته العاربة ضد المسخ الذي الذي

أيدى السرجوارية المستخلة التي قديلت كل المبادئ الإنسانية، التي دعت إليها قبل ثورة ١٩٧٨، إلى علاقات ممسالع بهنطق نفعي وروح عملية لا هم لها إلا تكديس الشروات والإنفاق الظهري وتصنيف الناس إلى مالكين لهم حق التصويت في الانتخابات وغير مالكين ليس لهم هذا الحق، بل وقصر الفضيلة على الاغنياء والرنيلة والجريفة على اللقوار والإنساء.

بذور ما بعد الحداثة:

ولعل هذا الصدع، الذي يتم بين الإحساس الوجداني العميق الذي يعبير عنه الشبعير الروسانسي والفن الرومانسي (دمالكروا) والمسيقي الرومانسيه الغنانيه (شوبرت وشومان)، ثم الشعر الرمزي، بل وكل الوان الشعر (بودلير ، ملارميه ، راميو) التي تسعى إلى اكتشاف حقيقة الوجود خلف مظاهر العالم الزائفة والتعبير عن مدى غربة الإنسان في قلب العلاقات الاصتماعية الجديدة التي ولدها المجتمع الصناعي المتنامي وبين العقل البرجوازي العملي، الذي كان إلى وقت قريب ذا سمات إيجابية ملموظة لما كان يمثله من فعالية مديدة للعقلية المتافيزيقية ولقوى الجمود الفكرى والتعصب الديني الأعمى؛ نقول لعل هذا الصدع المؤلم والرير بشكل، في واقع الأمر، حقيقة مزدوجة ومتناقضة، فهو جزء لا يتجزا من عقلية الحداثة، إلا أنه، في الوقت نفسه، نوع من الارتداد عليها ونقدها وتجاوزها؛ ومن ثم، يمكن ضمه إلى فكر ما بعد المداثة نظرا لما يشكله من نقض لها ومن إدانة صارخة لما فجرته من الام ومعاناة غير متوقعة.

ولعل هذا التناقض والتجاذب بين أجواء الحداثة وما بعد الحداثة هو ما نعثر عليه، بطريقة اكثر إثارة، في

جالة «الدادائية» و «والسيريالية» وما بمثلاثه من ثورة شامئة ضيد العقل وكل القيم الاجتماعية (بريتون. اراحمون ، إطهرا)، وتارة أخرى بدعموى تحسرير اللاشبعور من كل عبوامل الكبت والقبهر التي تعبوق تضوعه وتالقه في سماء الفن والإبداع (بريتون ، أرتو ، سلفادور دالي...)، ولعل هذا الحكم نفسه يمكن اميداره فيما بخص نشأة الوجودية وجركة العبث في الرواية (كامو) والمسرح المامسرين (بونسكو -معكيت) وكلها تيارات انبثقت لأول مرة في أواخر القرن التناسم عنشس ولم تكد تخلق منها بقعة من البلدان الأورسة؛ فالوجوينة ظهرت على بدي «كسركحور» الدايماركي لتعير عن ثورة الفرد ضد طغيان الفكرة في النسق الهبجلي الشمولي، والعبشية برزت بطريقة مأساوية وفاجعة في روابات «كافكا « التشبكي، وفي الشعر الدموي الذي أراد أن يقجعنا به الشاعر القرنسي الشباب «لوترينامون»، وفي مسترجية «أوبوه للكاتب الفرنسي المرج «حارى» مبتدع «الباثافيزيقا» أو الحلول الوهمية للقصايا والمشاكل العامة.

والحداثة الإدبية هي ما نراه كذلك في هذا الإحساس الثاني الفريد بالزين, وفي هذه العلاقة الحية التي تربط الذاكرة الدافقة وحركة الحية التي تربط الذاكرة الدافقة وحركة الوعي واللاومي في منوسة، و وجويس، وفرجينيا ووقاف، وليس بضريب أن تشكل خلفية هذا الإبداع الأدبي نظرية برجيسون، في الزيان المتصل الذي يشبه إلى حد بعيد الزياة الموجبة المضري التي تعطي الانطباع على المستري التي تعطي الأنطباء على المستري التي تعطي الأنطباء في حركة متهادية حداد لها وكذانا في قالب عالم من اللوحات المتاركة على العالمة على المستري قالية لا حدود لها وكذانا في قالب عالم من اللوحات الشائيرية صدارجح بين «صوفيه» في كشافة ريشتة

ودمانيه، في سطوع رؤيته و دريغوار، في عبق والالا، خطرات نساء المدينة لديه، وهن النساء المتوهجات اللاتي لاحظ دبروست» أن الباريزيات جعلن يشدهنهن إلى هد

وريما يعود هذا التارجع بين جو الحداثة وما بعد الصداثة، صينما يتقدم المبتمم الصناعي الأوربي والأمريكي خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، إلى مرحلة الرفاهية الاستهلاكية التي تسود فيها حضارة البدائل المبناعية وعقلبة اللعب والتفكيك والتوليف وفلسفة الاختلاف، وتنجسر فيها، في الوقت نفسه، الرؤية التاريخية ومفاهيم العدالة الاجتماعية، كما تتفكك العلاقة بين العمل الأدبى ونفسية الفنان وبين النص ووظيفته التصويرية أو التمثيلية البحثة، وتسود ظاهرة التناص واليات الكتابة على عملية توصيل المعاني أو تقديم رؤى إنسانية سابقة على إنشاج أو إنجاز العمل الإبداعي نفسه، وليس من شك في أن ذلك كله الذي نقع عليه في دراسات ما بعد الحداثة بالغ التناقض والتداخل، وأغلب الظن أن حركة ما بعد الحداثة هي نوع من خيبة الأمل الناجمة عن فشل الآمال العريضة التي كانت معلقة بإمكانيات التقدم التكنولوجي في تحقيق مجتمع الرفاهية والرخاء لجميع الطبقات الاجتماعية: وهي من ثم، تعد ارتدادا وإعبيا عن معظم القيم التي نادي بها دعياة الراسمالية المطلقة، لذلك نراها تبرز من خلال رؤيتين بالفشى التناقص: رؤية محافظة ثمن إلى الماضي وتري في التقدم التكنولوجي نوعا من موت الثقافة (شبهنجلر) أو من مون الميشافيانيقا وما تحمله من قيم الصدق والأصالة (هيدجر)، ولعل هذين الأخيرين أبلغ من عبر عن هذه الرؤية من خلال مقولات دموت الفنه و دنهاية التاريخ، و «انحدار الفرب»؛ ورؤية ثورية تقوم على نقد

الأمس الاجتماعية والإديولوجية للمجتمع الاستهلاكي والملوماتي المناصر، وشير من يصلها ، ديولارديار، والموقاره و دهالوماس، وريما أيضا ، فوكوء على مستوى التعليل القاريض لجذير واليات الاستغلال التي قام عليها للجتمع الصناعي المتقدم الصناعي

إن ظاهرة ما بعد الحداثة تبدأ مع النقد الرومانسي للعقل باسم منظور القلب والكشف عن القوى الخفية التي يحجبها التطور الآلي للمجتمعات، ومع انبثاق مفهوم «الأدبية» الذي بأوره عالم اللسانيات الشهير « ماكمسمون»، والذي يتجلى أول ما يتجلى في كتابات «شباته در دان»، ورقله صر»، وعبر مقهوم «جوهر الشعر» الذي يوازي قوة خلق الكلمة، والذي يتالق في إبداعات «مالارميه» و «راميو» و «فاليري»، وتتابع مظاهره المتنوعة في التجارب الشعرية الحديثة التي لا تتبنى مبدأ الاتصال اللغوى بوهبغه وظيفة متفق عليها للغة الشعرية، كما تبرز من خلال التيارات الفنية التي تضفى على اللوحة نوعا من الاستقلالية عن الواقع، وتضع حدا، نتيجة لذلك، لبدا «الحاكاة»، وهو ما يحدد للفن وظيفة جديدة، وهي . كما يقول «بول كلي»، «أن تجعل الواقع مرئيا لا أن تنقله، ولعل ذلك ما يؤدى، في النهاية، إلى خيانة المثل الأقلاطونية وإلى موت الفن الموروث في قلب الامكانات التكنولوجية.

اما على المسترى الفلسفي . كما أبرز ذلك دجياني فانتموه - فيظهر فكر ما بعد الحداثة عند و نشتهه من خلال دعواه إلى مبدا «العوبة الإدبية» وفسريرة انبخاق صباح جديد يتم فيه واد قيم المنفحة والمنطق التحليلي وأخلاقيات الحقد رود الفعل التي ادت إلى الانحطاط والافول، وعند «هد حجر» من خلال فكرة «التجارات القطعي المناقضة (Versamdung) لجدا «التصاعد

المدلىء الهيجلي (Aufhebung). ومن خلال الضروج من التاريخ بإعادة استجواب الوجود والسعى في طرقات غير سالوفة قد لا تؤدى - بالضرورة - إلى مكان بعينه، ورفض مبدأ «الأسباس» (grung) والتأسيس، وهو الأمر الذي يفترض تفكيك الميثافيزيقا والانطولوجيا بدءا من «افلاطون» ومتى «هندل» و«هوسبرل» (مشروع دريدا)، واعتبار الحياة، بعد نهاية التاريخ، حقالا لتنويم الفرص والإمكانات وليس البحث عن جديد فعلى، خاصة وأن فكرة «التقدم» التنويرية، التي كانت تقود التاريخ، لم تعد مقبولة، كما أنه لا جديد مع بلوغ التكنولوجيا مداها؛ ومن هذا تبدأ حياة الروتين والتكرار الممل في ظل الزمان الخطى، وتتحول التصورات إلى مجالات لألعاب اللغة، الأمر الذي يضاعف من دور اللعب باعتباره وظيفة إنشاجية وإبداعية ليس فحسب في مجال الآلات الجاسوبية والرياضيات وعلوم الاقتصاد والبرمجة وإنما كذلك في الفن والرواية الجديدة والفلسفة وسختلف النشاط الإنسائي.

اما قطب ما بعد المداتة الاكبر دجان ، فونسوا ليسوقاره هانا ادا قسد عنى بداية بالتحطيل المينومينولرجي للأشكال الخطابية، ثم اخذ يعمل على كشف الاستعدادات اللاواعية للدفعات التي تحاول كل ضروب الخطاب الشمولي، ماركسيا كان ام فرويديا. حجبها وطمسها تحت ستار عائية اللغة والخطاب، ولعل باختراق عمل توترات الرغبة الميثرة في تلك الميات باختراق عمل توترات الرغبة المبشرة في تلك الميات الاثناء يعرب يتجاوز عالم الرئيات دائما قدرة اللغة على الإشمارة والدلالة، ومن ثم، يستطيع مليوقار، بفضل اكتشاف، «الايجرافات» (Optives)

السبقة، أن يقك شفرة الخطاب الشمولي كنظام أو نصق جمعي يعيل - بالضرورة - إلى تجارز المتفرد والمصوب نحو العام والمتفق عليه . كما يستطيع، كذلك أن يقك شفرة الحكايات (focion) الاستعارية الكبري الحاملة ليس فحسد للخطاب الإيدولوجي أو الإعلامي الصريع» وإننا الخطاب العلمي نفسه.

لقد كان العلم، إلى وقت قريب، يقوم على مقولات حكائية كبرى تحدد له غاياته. فهو، في غمرة عصس التنوير، قد تبنى مقولة التقدم وقابلية الإنسانية للارتقاء اللامحدود وإمكانية تحقيق السعادة للجميم. وهو، في عصر الوضعية، قد اتخذ من النزعة العلمية نموذجًا للتفكير ومعيارًا لبناء مستقبل الإنسانية على أسس موضوعية خالية من الخرافات وترهات البتافيزيقا، وأن كان سينتهي بأن يجعل من الإنسانية المجردة دينا ونبراسًا له. أمنا الماركسية فسنوف تتخذ من العلم، في صورة المادية التاريخية، منهجا موضوعيا لها، وإن كانت لن تنظو من طوراوية تصقيق العبدالة الشياملة والغياء الطبقات والقضباء على الدور القمعي للدولة وتحقيق نظام إدارة الأشبياء إلا أن كل هذه الإقبرازات سبرعيان منا سوف تبين عن وظيفتها «الأسطورية» أو دورها - كما يذهب المعوقاراء كحكايات أو دميتاحكايات تتعلق بها الرغيات وتدعمها السلطة أكثر من تمثيلها لمعان تولدها حركة المجتمع، وهذا هو العلم، في عصس ما بعد الحداثة، بضم ومشروعيته في قدرته على الأداء والضاعلية والإنجاز، وكلها معابير «براجماتية»، وهو ما أدى في إطار الرأسمالية البائغة التقدم إلى الوقوع في تناقضات ومفارقات غريبة: إذ إن رفع الكفاءة الإنتاجية بواسطة تحدث الأجهزة لواجهة حركة النافسة العالمية تقابله ضرورة تقليل التكلفة، وهو ما يؤدى إلى ترشيد العمل

عن طريق تقليص العصالة الزائدة، ومن ثم إلى نشر البطالة، كما نرى حاليا فى العالم الغربى النقدم. اضف إلى ذلك إن الملم الوضعي على الإستطيع أن يبرر نفسه نفسه. إذ إن أية مشروعية حتى ولو قامت. وفقا لنظرية دهايوماس، - على تجانس المبال الاتصالي بولسفا الإجماع لابد أن تتجاوز الخطاب العلمي بالضرورة، إما ارتدادًا إلى حكايات تخطاها العصر، وإما بالإغراق عن طريق «الخطاب الهاماسي» (Paralogie) في مستاهات الكهيب الفقة. (انظر، جان، فوانسوا ليوقار: الوضع ما بعد المداش، الذي ترجمه احمد حسان إلى العربية دار شريقات).

ولعل مبدأ الاعبب اللغة هذه، التي تشخل بال أصحاب المنطقية الوضعية والرمزية، والتي تشغل الدوتار ، كثيرًا ، وهو المهموم بكشف مدى عمق الهوة بين اللغة والواقع (في كنشابه «الخيلاف») وبإبراز سيمك التعارضات بين النظم الإشارية والتقويمية والبرجماتية التي تحكم النسق أو البناء اللغوى والتي تجعل العبلاقة بين هذا البناء وبين الواقع علاقة إشكالية هو البدأ عينه الذي يدفع مجان مودرهاء، القطب الثاني الفرنسي لتيار ما بعد الحداثة، إلى إبراز الأساس الرمزي الذي تقوم عليه علاقات التبادل الاجتماعي. ذلك أن مودرمار، في سميه نحو تأسيس علم اجتماع للاستهلاك يكتشف مدى الوهم الذي نقع فيه حين نربط بين الحاجة الطبيعية ويبن طلب السلعة الاستهلاكية، إذ إن هذه السلعة لا تستعد قيمتها من قدرتها على إشباع الحاجة إليها وإنما من وظيفتها الرمزية داخل نسق علاقات التبادل الاجتماعي. (حان مهدر مار: نص نقد الاقتصاد السياسي للعلامة). وسوف تكون عملية تحديد الطابم الرمزى للسلعة ابتداءًا من دلالتها الظهرية في المجتمع البدائي (نظام «الكولا»

و؛ البوتلاتش؛ إلى وظيفتها الكامنة في تأثيرات «الوضة» (راجع أيضا نظام الموضة أهارت) والتمايز الاجتماعي وما يقوم عليه من لعبة الزيف أو الخلط المسطنع بين وظيفية السلعة وجماليتها، بعثابة نقطة انطلاق لعديد من أبحاث الكاتب عن «الوضع الرمزي» للأشياء عبر تاريخ الجشمهات البشرية، بل وحشى في إطار العلاقات الاجتماعية - الرمزية للموت (خير دليل على ذلك إعلانات الوفيات والنعي في الأهرام)، وهو ما يسمح له بإقامة سمبولوجيا كاملة لأنماط استهلاك الأشباء حبث تلعب السلعة دور الدال في قلب لغة للتبادل اكثر من كونها عنصرًا من عناصر منطق اجتماعي محدد. ولعل الجدير باللاحظة أن «مودرمار»، على شاكلة «يلون» و«لموتار» و، جاتاري»، بل و، فوكو ، نفسه في أعماله الأخيرة عن الجنس والسلطة، يعطى الأولوية لدور الرغبة، كحافز دينامي أو عامل قرة، على الطريقة النيتشوية، داخل نسق العلاقات الاجتماعية، في تحديد الاقتصاد الرمزي أو اقتصاد الرغبة.

وأخيرا لعل القاسم المشترك الذي يسم حركة ما بعد الصدائة هو تسرد الإنسان المسحر على كل الآليات الصدائة هو والتكويوجية أنق البنديان ابتحت باغترابه المدائة منذ قيام الموضعة المساعى والتي انتهت باغترابه رافظ نسق متكامل من الملاقات الرمزية والمكانية لمل البعدما أنراً واكثرها تعرضا للقاف الرمزية والمكانية لمل المحركة الإنسانية والتاريخية والملاركسية والقرويدية، وثائل باسم ذاتيته وضرورة هطائيته لواقعه المباشر بعد قصام دام طويلا. ولكن يا ترى ما هي حقيقة هذا الإنسان خارج إلحال الملاقات الرمزية بهائرين ماهي مطبيعة، الفحلية خارج لمة التصورات التي يقيمها حول نفسه، والتي الانتجازة في الأغلب لمية الاستمارة والتكانية؟



أغنية على سعف النخيلة

إلى روح الشاعر الكبير . محمود حسن إسماعيل

كان صوتُ النخيل الجنوبيِّ
يعلن عن زموه حين تشدو.
سرتَ مشتعلاً بالحقية،
مستجليًا سرها - حالبا صرعها من ثُدِيِّ الزرابع
من حلك الأهسيات القراطي رحلة ويش ونبض
من بقيات بعض لبعض
من سعاء لأرض
لم يكن شدوك الحرينيو
الو يكن شدوك الحرينيو
والرهان المحتم كان على فرس يتحلى بقيد الأوابد
والرهان المحتم كان على فرس يتحلى بقيد الأوابد

الرهان ارتضى شعرك المؤتلف شعرك الختُّلف/ فوق متن الجواد الحرون يتحدى رماح الهجير وفظاظة وجه السعير وشموخ النخيل يمد لقامتك الكبرياء تطاول هام السحاب، وتمسك شعر الرياب، فَيَنْمَلُ قَيْد الضفائر في راحتيك وتعلو بنبر جديد الغناء، يُرجِم أغنية الشمس يُنضُج خضر السنابل، يُخصب جُدب الشاتل ينضج في الكرم أجلى عناقيده الشتهاة وتعضعي وليست بكفيك أي سلال تشيل الجنا مثلما يفعل القاطفون فالمغنون طافوا بكل الماحر، كُل سالال الطامع حول العروس بغير عيون عشت منفردًا باستماع اختلاج النخيل وأنات ناي، من الكوم مرتعشًا رقُّ من خافق ضارع النبض لله من عابد يتهجد في سجدات الدجى والنوافل، منجذبًا للفنون بعشق وخوف. نقلت إلى الشعر انفاسه والتأرجح بين حبال الرجا

والوصال الي برتجي

يتبلل من دمعه خيط مسبحة،

تتقلب حباتها في ارتعاش بديه

كنت وحدك تسمع فُسُهِسَّة للْغصون. أنين الشواديف

نوح السواقي، وأنفاس صفصافة فوق جدولها المتعطش

للواهب النيل، حين تُصبُر لهفته

بانتظار لوعد بموج الرضا

كنت وحدك باشاعري ترجمانًا، لما ليس يسمع

بالأذن، مالايرى

إمثلكت انفتاق الريابة

في حُلوات الغني

ومواله يسقط الأغنيات المهيضه

كاشفا كاندلاع القضا

جثت زلزلة للغناء القديم

وفاتمة للغناء المقيم

وصناعقة للبقاء المجلل بالعار

والذلة الطبقة

جئت تثيارة تتفجر فيها الأحاسيس

تبعث في الخلق إنس الوجود،

وتكسر عاتى القيود

وتجلو بأسرارها المشرعات الغمام الشرود،

ومانعت بومًا غذاك للريح حتى ولو رسمت فوق راسك إحداقها مشنقه عشت رفضًا أبياً لكل انكساراتنا وصلاة إلى الله تنتظم الكون، تنقل للأرض جذر انتمانك للطين، للناس البسطاء وللشرفاء الأمل وانتماء بقبنك للزاهيين وللرافضين انتقاء الحلل كم هذا نسجتها النازل للنول من جلد كُل الضحايا وكُل الصماما وكُل الحماع العراما وكُل الهمل أنت لم ترتخص من هواك.. الجميل، ولم تعرف المستحيل وماخنت يومًا زهور الخميل، ولم تذبح العطر فوق شفاء الزنابق لم تنطفئ في اشتعال الحرائق كنت توجهها لتطهر قلب الوطن من وجييب يضلله كل يوم وبنن/ فالوجود حقيقة والغناء حقيقه والغناء الذي من حواشي اللسان يضل طريقه والغناء الصبوب من قوسه الدّم، لا ، أن مضمم وإن أحكم الإقك غُدرًا بروقه/ باعبون الحقيقة

(يامغني السراب لتنشق منه) ضفافً من النور تحلو طريقه) (تسررُج الخيلُ للوهم حتى ترد الفوارس للصهوات الصدوقه) (قاب قوسین) تعرف في الشجر العنفوان وصبمت الرواجف طيش العواصف شجو المعازف تكشف عن سر مكنونها وتبارز انكى سيوف التردى لإنسانها حين يمضي به خطوة ثلزلل ويغيب بأحشاء ليل الهوان البطل وامام اندهاش الرؤى والذهول العمى تخلم (القدس) سندسها عن جميع القباب وتلبسها ثوب حزن ـ بلون السواد مطل نصف قرن وأنت تغنى تلبس النخل أغلى فرائده، ثم لاتلتقط تمرة منه تسند في رمق اللحن حين يشيخ به وتُر للتمني تهب النيل، فوق الضفاف البعيدة كأن أغانيه، تعر توكى،

وكأسك من مائه فارغه وتغنى تعصر الكرم للشاريين الني وتولى ظميئا بغير تدن لك في كل صرح على الأرض بيتُ وبيت والقصائد غربتك الأزلية في أي وقت وصغارك زغب، خماص، بلا اي قوت فطويت الأسبى واكتويت، اغتربت وقلبك مشتعل بالجوى مااجتوبت بينما النبل منشفل باحتساء نبيذ الغوابة بالخاطرات الراياء بوجه الحسان الصبايا وبالألسن الزائغات الطوايا وبالبائعات الهوى، العاريات البغايا (واحتوثك الكويت) والشبب العقال بفتح ازهأره الممضات يكلل راسك بالتاج فإذا (هيئة الطور) تحمل رمح عَلَّ العواصف غُل الرياح الرواجف طالما كنت تلجمها بالسكات فانبرى سهمها جامحا بافتئات وطوى نسرنا جانحيه وفات والمدى لأبصدق أن العقاب المسعدي

أسلم أجفانه للمات.. ندن في مهرجانك جننا بأشلاء أنغامنا ظامئين اغتربنا عن اللحن وانكسر الشدو فيناء وضبع احتمال الحنين القصائد ليست تبين والطلاسم والقيم ثويان يستعديان.. الظلام الخؤون والنخيل يجف يميل، يطاطئ هامته في اصفرار الدي وإنكسار وراء انكسار سدى.. ثم لايجد النيل بعد انتمار الغناء، وغظة ليلاته الغاشيات سوى أن يقايض بالماء تعلن شهوته للضفاف التبيس، تسلم، انقاسه لانحسار مبياه الريد ونخيل (النخيلة) يكتب نعيًا جديداً لشعر الزمان الجديد

جهاد فاضل

(كتاب) أدونيس

أول ما يفاجيء القاريء في ديوان ادونيس الجديد اسم الديوان، أي (الكتاب). فكأن صاحبه يقول للعرب: لكم كتابكم ولى كتاب، وكتابي لا يقل شانًا عن اي كتاب أخبر. إنه، على الأقل، كنشاب الشبعين العبريي في هذه الرحلة، هو خلاصة العبقرية الشعرية في لغتكم التي لا أنتسب الا النها من بين كل انتساباتكم وانتماءاتكم. أما انتساباتی فی تاریخکم فهی، کما سترین فی کتابی، الي الضارحين عليكم والمنشقين عبكم أقرأوا كتاب تجدوا صورتكم التاريخية فيه، كما تجدون حاضركم: أمس المكان الآن؛ أنتم قبائل دم وذبح وحسز رؤوس وأعناق. لقد رصدت أنا الشاعر الدي لا يقرن بي في تاريخكم الشعرى إلا المتنبى، ماضيكم وتراثكم صفحة صفحة فوجدت كل صفحة فيه ممهورة بالمفردات التالية. القتل، الذبح، القبر، الصلب، السيف، الإبادة، القحط، الرؤوس الشجلدة، الموت. كل هذا رصيحتُه في بيواني الجديد ووبُّقتُهُ نثرًا وصفتُه شعرًا. إذا بجثتم أيها القبائل عن مرجع لحاضركم الملوء بالدم وكواتم الصوت واللاديموقراطية، فهذا المرجم هو ماضيكم أمس الكان الآن: تعنى أن لا جديد تحت الشمس حول خصائص شخصيتكم وطبائعكم وممارساتكم. فما يجرى الأن من ارتكابات عندكم سبق لكم أن ارتكيتموها في الأمس.

ثلاثة أعمدة في كل صفحة من صفحات (الكتاس): العمود الأول خصصه ادوفيس لما دعاد «الراوي»، يروي الراوي تاريخ العرب الدموي عبر الحقب الإسلامية ليؤكد «دموية» العرب وكونها نزعة ثابتة في جبلتهم، فالسيف

هو رسيلتهم للتعامل مع خصوبهم أن أعدائهم في كل ما يتما بشغرون الفكر والعقيدة والسياسة. والعمرد الثاني من الصفحة مضمص للتعليق شعرياً على ما يرويه الراوى في المصحود الأول. أصا العصود الثالث فقد خصصمه الشاعر للإسنان، أي أن ما رواه الراوى الذي يخدم في التاريخ، والوفيس يعتد بالطبع الراوى الذي يخدم على نهاية الخصم الفاجعة أي القتل وباية طريقة همجية تم بها. ولادونيس بالطبع أغراضه التي تتمثل في كون تم بها. ولادونيس بالطبع أغراضه التي تتمثل في كون تم بالطبع أغراضه التي تتمثل في كون كلمة المنطقة معرفية غير قادرة على التحدر ال الحري شخصية سابية غير قادرة على التحدر الي يوبوجية كالملة الشاعر هو فدة التقدلة بصحاء القاري، مورغة على مصدات الكتاب. ولا يصناح القاري، ولي عناء كثير ليستظفى هذه الايدولوجية قالكتاب مباشر في خطاب النشري كما في خطاب النشري المستورة في المستورة ف

وص . نشير مثلاً إلى ما رواه الراوى في الصفحة ٣٤٣ من الكتاب:

لو مالحت يدى نجريًا وأبرلته عيسى بن سريم. لم تبغ سى.

وفى الصفحة نفسها ورد أيضًا:

لركسته من بطنى، لكسته تنفقته كن أقتلته. الشباعر إذن يسلط الفسوه على أحداث الدم في الشريخ العربي الإسلامي، فهذا التاريخ، ككل، لا يعنيه، بل هو بحسريح عسبارته هو، لا يضسحه. إنه تاريخ «الأخرين»، لا تاريخه هو. يقول في الصفحة كا من

لا أميا فن هذا التاريخ. ولا أنشرد فيه الاكن أحرج شنه!

كتاب.

إنه يسمئل من هذا التداريخ القحمص والحكايات والأحداث التي تسيء إليه، مصين، أجنبية على هذا التداريخ يصمور نشرا وشحراً ما يؤكد نظرية ثابتة غير متحرلة عند الشاعر مرجزها كون الشخصية العربية غير قابلة لأن تُحدّ أن تُعمَّلُف شخصية إنسانية أن حضارية

فالعربي في الصفحة ٨٠ من كتابه هو «الإنسان الذي لا يرى امامه كلما تقدم إلا القديم» مؤكداً بذلك نظرية قديمة له وردت في كتابه السابق (الثابت والمتحول) يقول فيها إن العربي برث أو يقتبس، فالإبداع غير وارد في تكوينه النفسي والوجداني.

والفكرة عند العمومي دقسقل او مقسقل، تلكم مسائدة للناضى انراها مائدة للمستقبل، هس ١٠٠٧. ولا شك في انها مستكون مسائدة للمستقبل طالما إنها كانت مسائدة للناضى ومائدة دالآن، او الحاضر.

والتاريخ العربي الإسلامي وتاريخ، الاشياء خراف

فيه، والكلمات ذئاتٌ، والظلماتُ المعتر، من ١١٠. بالمقابي تحمرفة بالسبرف وأمكنة المرب وقباطلهم أقع كالع) أبت بيلول فذي الصحاري وشجاد تلك سبع، طيء، كالأب الحروث وتموح، وأوس _ أنى كالع ضم أغانيك من قصعة والربال على كتميه وشاح س ١١١ وهِسِنَاتُ فِي هَمَرَةِ، ــ للمبودية فدا المكان وهذا المقام أما ثالوث الشاريخ العربي، أو الوطن العربي، فهو: وليا هذه الخبول ليا هذه الحبام، من ١٧٧ «هوذا السجن والقتل والصلب، ثالوث هذا الكان؛» من ولكنه في رحاب التاريخ العربي الإسلامي لا يعرف والأرض العربية عموماً أرص _ صوت سنم وصدى غير الهجاء، فإذا كان الهجاء نصب الأرض العربية رربيغ والرابات رووس سقطوعية أرص تنسوكا والتباريخ العربي والإنسان العربي (وكل ذلك ضمن والطلمانه لها عكان من أبن يعني، الضور، وكبغه داثرة الإسلام بالطبع) فإنه يمدح كل خارج على العرب يحن، ليدى الأرض السقوعة بدم التاريع عن وكل رافض تقيمهم الروجية في الصفحة ١٣١ يمدح شخصيًا اسمه مسالك من موبرة يقول عنه في العمود الثالث إنه «ارتد عن الإسلام والأرض العربية أيضاً «مختبر الصوت. لا ببطق قبيا *إلا الموته*، ص ١٧٢ فقُتل. قبل كانت فيه غطرسية وخيلاء، فاستجق هذه القصيدة التي تمدحه كما تمدح الوثن الذي كان يعيده: كما من «قطمان غيوم يرعاها إعاد العمامة من هودا ماصيل هيين للرفض، وجة نتحابل فيه أفاق مروق. وينفجر في صفحة أخرى في قصيدة تهجو الدن العربية كما تهجو الإنسان العربي: وأرى وثسًا._ كم هو هن. كم هو عال هذا الوثن امدن ألم تعد عبر اسم واثم بسوى شمتيه

وبعير الأبك الصاعد تبجيات اه

وليا الابحدية _ مرصوفة

لا يُفتثن

وفى الصفحة ۱۲۷ يعدج شخصاً اخر اسمه قيس ابن الخطيم، والأسباب الموجبة للعدج فى العمود الثالث من الصفحة هى بالحرف الواحد: ديقى على جاهليقه ولم يُسلم، أسلمت اصراته، فكان يصمدها ويعبث بها، ياتيها، وهى ساجدة، فيقلبها على راسها، ولذك استحق من الونيس هذه القميدة:

يندمن أن تميل، وأن تتلفته. أن تبنى الجسرَد لا قصل بين النشيدِ ومعراجه في الحناجر

والكون كالعبء، حتى في القطيمة، وصلُّ تَعَلَّ وَلَكُمُتُ

> كن يكون لقلبك أن يتسرّب فن المابض الحفيّ

ينملنَّ بن مسلك القريبة، ويخفَق بن مسمك القصنَّ.

واستمق كل خارج أخر على تراث العرب وقيمهم المرح والثناء، تنتاب أرتماشة انفعالية وهو يتحدث عن وسواد العراق، ما بين البصرة والكوفة، وما حولهما من القرى، حيث تأسست الحركة القرمطية

لنستمع إلى قصيدة مدح القرى القرامطة في سواد العراق ولنصحب هنا مقياسًا بقيقًا لقياس كم عدد ننضات القلب الراقص من الفرح الطاغي:

والقرى في السواد نساءٌ من بخيل وردم والبسانين تعنر عليهن ــ سا أطيب الورد. ما أكرم بالتمارُ قريبًا في السواد: ضراعً واساطير تار ميراد بباض الحقول سالام الشجر عاصعة جابع بن بهار ول بدی جامع بن صوراً ۽ (ص ١٥). ومن التغيزل الدار بقرى القرامطة إلى التغزل بالقراميلة أنفسهم وخميوسنا يزعيمهم كعدان قرمط الذي سرق مرة الحجر الأسود من مكة في أفظع عملية استفزار في تاريخ الإسلام: « قُلْ .. لماذا تخاف من القرمطيع " أقر السيف الكن سيف الخليمة العسي. أفر البطش" لكن بطش الخليمة أدفن. أم تخافف من الموته؟ انظر ها هر الموت مولك، من الماء. فن الحدد فير وأولى أن تحاف من الفقر، وافرح لأرابيل حبدان قربط في عصمها السون)، (ص ١٩) وتسكره القونة، كما تسكره مدن سابقة على فتوح العرب والسلمين لا لشيء إلا لأنها تنتمي إلى عصور

سابقة على فتوح المسلمين يعتبرها هو ـ أى ادونيس ـ أمّ كل الحضارات وعليها وحدها ينبغى أن نؤسس. ومن هذه المدن انطاكية وبعلبك وحمص وتسمر:

> « من الطريق إلى تدمر وإلى مطبك ومنص

> > ومقرّیت یومامها «نقرّیت رومامها

وتقرّيت، تفصل الأبجدية فن صرفا... أسكرتني ايفونة. (ص ۲۷۶).

ونتساوى دمشق الأموية ويغداد العباسية عنده: «قاط لقاح ولا زرع، والشمر المرّ كالرسني، والرياح دم الأمكنة» (ص ۲۰۲).

وبعد تساؤل التربي هذا بلعد ام مقبرة؟ (س ٢٩٠) يحسب جام غضبه على تاريخ العرب والسلمين قائلاً: « الله: هذا المشارح. الشيئة فيه يُقشى صنى بعد الموتد! » (س ٢٣٧).

هى كل صفحة تقريباً مى كتاب ادونيس روايسات يرويها راوية عن مذابح واضطهادات ومقاتل حصدت فى التاريخ العربي، ولا نبالغ إذا قلنا إن (الكتاب) استعادة مصارة لقلك الأهدات، فالمؤرخ أو الباحث فيه هو الأساس، والشاعر تابع أو سجرد معلّق على الصدف إن كتاب ادونيسس ليس مجرد فضاء حرّ للإبداع، كما يُفترص أن يكن كتاب كل شاعر، بل مر كتاب من موح

اخر كتاب داعية متآخر اخذ على عاتقه إقامة حظة جنائزية حديثة لرفاق قدماء. وهو بدلاً من أن يعتعد الروية والمقلانية وتوظيف التاريخ لمملحة التقدم وطئ صفحة الماضى طيا نهائيا، يبعثها فتنة نميمة، معتمداً اسلوب التحريض والفنوية إذ ينصر فريقًا على فريق معتداً «راوية» معينًا خاصاً هر «راويت» هو. والواقع أن دعقل الدونيس و «منطقه» في هذا الكتاب لو تسريًا إلى الحياة العربية المعاصرة لما كان لهما من ترجمة سوى عودة الفتن الشهيرة في الإسلام إلى كل بيت عربي.

ولكى نؤكد ذلك نجد أن الدوفيس يتجاز إلى «فئة» في تاريخ المسلمين ضد قدة تضري، إنه لا يكشفي بالانجياز إلى القرامظة مثلاً ضد خفقاء بني العجاس، بل يتجاز في مسالة الحلافة الإسلامية بعد وفاة الرسول إلى منه الجهة دون تلك إن رواياته عن تاريخ الدم في مرحلة الخلقاء الراشدين والرجلة الاسرية تتضمن انحيازًا واضحاً ضد الامويين وإمال السنة عموماً، إن قصائده في مذا الجزء من كتابه تعيد إلى الذمن نقائض جرير والفرزدق راد بقالب شحرى عصري. القالب وهي مضارقة غريبة: فائذ الروح جاهلية أن قبلية. وهي مضارقة غريبة: فائذ الروح جاهلية أن قبلية. انتخار بينه وبين الحداثة رئيض العصر، يضبطه القارئة في لتفنة جاهلية صريحة، كان الإنامة في بيروت وبارس لم تقدم «لداعية» إلا كمية جديدة من الذرائع على صحة الم تقدم «لداعية» إلا كمية جديدة من الذرائع على صحة

مثقف ينعم بانرار العصر والقافاته وحضارته، تدارر المؤف القديم من أساسه والبحث عن أفاق جديدة فيهم يتصالح الإنسان مع نفسه وجم «الأخر» ويضاصمة مع تاريخه. وفي هذا الإطار أتذكر كلمة مضيئة الشناعر والمفكر الداغستاني رسول حجزا قوف يقرل فيها إن من يطلق مسدسه على ماضيه يطلق في المستقبل مداهمه على

التي يبدو فيها الشاعر منحاراً إلى فنة إسلامية ضد فئة إسسلامية. فيهي كشيرة جدًا في الكتاب، بل هي في صدارته، وبإمكان من شاء الرجوع إليها. إنها تؤكد قبل من يقول إن حداثة ادونيس حداثة كيدية في اساسها لان الاصل عنده هو قدف «الاعداء» يتهم الجمود والثنات والتقوقع على الماضي، وتصموير الذات على انها مع النفد والتحدد الجدائة.

لا أربد أن أعدد الصفحات أو القصائد أو الروايات

كما تؤكد هذه الصفحات قول الشاعر القديم قبد بسنة المرعى عملى دمن الشرى/ ونبقى هرارات الصدور كما هبا

اما الذي فنات الشاعر القديم فهو التوكيد على أن الحزازات، سبواء عمرت صدور «الثابتين» أو صدور «المتمولين»، وأحدة فلا فرق بين حزازة صدر حداثى وحداثة صدر تقليدي كما نستنتج من (الكتاب) الحد للقرامطة أوردنا بعض نمائجه الحارة فيما

تقدم ولكن لعل من المفيد إسماع القاري، بعضاً من صور الكراهية للأمويين ومن لف لفهم في (الكتاب). ها عن مثلاً قصيدة في عجاء الوليد بن يزيد مسئلة من الصفحة ٢١٥

، لهُ لَمْ شَرِفَعْ تَمَثَالاً بعد الفَتَلَ *

براك العابر. يقرأ بن قسماتك شغرً اللحطة. بسقي

لعة الأبدية

ندم الحرية-

المَ لَمُ فَرَقِعَ تَعْتَالُا *

هل ضم العكرة اعلن.

او اکثر طبیرا

بن صم الصمرة"

نیک*ن لا بریه ای بیان* ، «اصفحة ۱۰۹ بخصصها اد

والصلحة ١٠٩ يكمنصنها الوقييس لينزيد بسن منحناوية وهذه بعض تصنيصنها، تقرأ أولاً في العمود الاول:

> ء الله عذراء فعشته. أبياح رب وعشاله

المدينة- أشرافها وقراءها

وأباح البسياء

وسويسرا.

بدا ادونيس خطابه الفنوى في كتابه الذي اصدره فبل شدق قرن: «الثابت والتحول، فمارس فيه عملية الذيم على الهورية قبل طبوع هذه المعلية في الصرب الأهلية اللبنانية بسنوات طويلة، إذ كمان يصنف ادباء التحرال القديم القديم صنفين فمن كمان من اصول عربيبة إسلامية، صحيح العروية وصحيح الإسلام، كان يضمه في باب الأدباء الكلاسيكيين الجامدين الذين يخلو ادبهم من الجدة والحيوية والنغمارة، اما من كان من اصول عجمية أو غير إسلامية فهو الجدة والحيوية والنغمارة، العجمية والخير إسلامية ما والجدية والخيرة والنغمارة العضارة العضارة والمخارة المناسبة والمناسبة والمناسبة المناسبة المناس

ولكنه فى كتابه الجديد يتجاور ذلك ليهيل التراب على الصمارة العربية الإسلامية بكاملها، ليس للعرب ولا للمسلمين حضارة كالتي يتحدث عنها البعض إن الهمجية العربية تجبّ كل شيء سواها، الاصل هو الدم في تاريخ الحرب عضلا يوم لدفن الموتى عندهم لأن كل الأيام قبور» ص ٣٠. ليست هناك صفحات بيضا، ولا رموز بيضاء مشرفة في هذه الحضارة

لا دمشق ولا بضداد ولا القاهرة ولا القبيروان ولا الانساس من هذه المصفحات والرسوز ولا الفشوح الإسلامية وهداية المسشرية، ولا دار الحكمة والأزهر والترجمات والقارابي وابن سمينا وابن الهيشم وجابر بن حيان والخوارزهي وابن رشد، ولا غرناطة ولا قرطبة ولا اشبيليا ولا طليطلة، ولا الإسلام وملحمته

بده دادسا
هریة دامیة ا
هریة دامیة ا
و بغزا فی العامود الثانی.
الا اری غیر راسی تدحیج عن کتعیه..
الردس تخرات
می مدار العریش وساحاتها.
اللاعسون
تتمسیح اهواوهم فوق مطع
واتعظ
البلاعسون
البلاغیون
واتعظ
البلاغیون
البلاغیون
البلاغیون الله المحداد الله المحداد الله المحداد الله المحداد الله المحداد المحداد المحداد المحداد المحداد المحداد المحداد الله المحداد المح

ابه الطاغية

بسلم أنماسه للبياز

کم زها، کم تغلی

شديث الدياراء

الحالدة ولا الكتاب ألذى تصغر أمامه كل الكتب.

دخل الشاعر اليوناني هوميروس تاريخ اليونان وتاريخ العبالم، لا من باب الإبداع الشبعري وحده، بل أيضًا من باب تمجيد معارك شعبه وقضاياه وقيمه. فالإلباذة لنست ملحمة شعر فقط، بل ملحمة شعب أيضنًا. فيها بعثر المرء على خلاصة الروح البويانية كما يعثر على تاريخ شعب كتبه شاعر بحب وحماسة. فما الذي سيقوله التاريخ في المستقبل عن «ملحمة» أدوشيسس الجديدة وهى في مجملها تصقير للعرب والسلمين وتصويرهم على انهم قبائل همجية دموية؟ وهل صحيح أن الصورة التي رسمها أدونيس بالدم للعسرب والسلمين هي صورتهم الحقيقية عبر التاريخ وإذا افترضنا أن «المستندات الجنائية» التي أتى بها أدونيس من اقسام الشرطة والمباحث كتبها درواة، لا يرقى الشك الين واباتهم، فهل كانت مثل هذه الروايات التي تتحدث عن مذابح ومظالم واعتداء على حقوق الإنسان وقفًا على حكام العرب والسلمين وحدهم في القرون الوسطى، أم كانت قاسمًا مشتركًا سن حكام القرون الوسطى قاطبة؟

اليس تاريخ الشمدوب الأوروبية في القرون الوسطى مليسنًا بالدم على النحس الذي يرويه عن تاريخ العسرب والسلمين؟ هناك مكتبة أوروبية كاملة عما كان يفعله الروسان بضمسومهم، وهناك مكتبة أخرى عن مذابح الكاثوليك والبروتستانت تفوق في مولها وجسامتها ما رواه عن مذابح المسلمين فيما بينهم، لقد كان أحد

الأسافقة الكاثوليك يقدر بذبح كل بروتستانتي يقم القبض عليه ومما اذكره الآن أن هذا الأسقف كان يأمر ببقر بطن كل أمراة بروتستانتية حامل لمجرد أنها بروتستانتية. وإذا كان مصاوية الأسوى أمر بفتل كل الأسسرى في «راسط»، كما يقرل (دونهس في كتابه (الصفحة ۱۹۹)، فإن كل الحكام في القرون الوسطى كانوا يأمرون بما أمر به معاوية

إذا اردنا أن نتحدث عن الدم والتعذيب، في التاريخ، فإن تاريخ أثينا، وروما يحفل بما لا يحفل به أى تاريخ اخر

إن القرون الوسطى الأوروبية اكثر ظلامية وتعنيبًا من القرون الوسطى العربية والإسلامية.

ولكن تاريخ العرب والسلمين لا يقتصد على صور الدم والتعذيب. نفيه الكثير من الصور المشرقة والمشرقة التي يفترض أن تستشير الشباعر والغنان لإبرازها وتمجيدها. ويدلاً من أن يتحول الشباعر إلى رجل مباحث يفتش في إضبارات الشرطة عن الجرائم التي وقعت في المصور العربية الإسلامية وينشرها على الملاء بإمكانه أن يكون شباعر العرب والاسلام فينشر مكارم تاريخه وكراماته على الملاء كما فعل المقطبي قديمًا، وكما فعل

إننى وأنا اقرأ فى ديوان أدونيمس الجديد، لم أقف طويلاً أسام اسم ديوانه (الكتاب)، ذلك أن كل شساعر معلوء عادة بالغرور. ولكنى رقيفت طويلاً أسام نسبة

الديوان إلى المتنجى، لقد ذكر الشاعر في مقدمة ديوانه، أن الديوان مخطوطة منسوية إلى المتنجى يحققها وينشرها أدونيس؛

والنسبة طبعا، وبالتأكيد تظلم المتغيبي. وهي لا نظلم المتغيبي شمرياً بعقدار ما تظلمه فكرياً وقومياً، إذ المعروف أن المتنبي شماعر عربي قومي بالمني ألحديث المعروف لهذه الكلمة. فهو لم يقع يوماً لا في حصاة الشعوبية وكان الأنسب لأدونيس، وهو ورويث الترات الشعوبي القديم، وقد سبق له أن أطلق على أحد اعماله الشعربية الأولى أسم مهيار الدمشقي، أن ينسب ديوانه الجديد إلى صهيار الديلمي أحد رمور أن ينسب ديوانه الجديد إلى صهيار الديلمي أحد رمور للمنتوبية القديمة التي أحياها في المصر الحديث. ذلك أن ما فعله، الدونيس في (كتابا) اليق بالديلمي منه بتوسى عربي واضح وصريح الملاوية كالمتغيري.

ولكن لعل الذي رجّع كفة المتنبى عند ادونيس على صهيار الديلمي أو على سواه من شعراء الشعوبية القديمة أن المتنبى في الذهن العربي اعظم شعراء العرب في التاريخ فقال وهو ينسب كتابه إلى المتنبى إنني أريد أن أقارع المتنبى حتى ولو كانت ميوله العروبية غير ميولي. أويد أن أغلبه شعرياً، فهذا كتابي لا يقل جوبة عن كتاب.

والواقع أن المتنبى كنان أعظم شنعراء العربية في الذهن العربي والنفس العربية لا لعبقريته الشنعرية وجدها، بل لتعبيره عن طموجات العرب وأحلامهم

الكبرى، لقد كان مبعث قلق المقضيي في زمانه ما لاحظه في الروح العربية والدولة العربية من الترهل والضعف فكان ذلك الصدوت المنبة والمحذّر والداعي إلى الانبهات العربي من جديد. ولذلك يجد العرب حتى اليوم أنفسهم في المتغنيي وشعر المتغنيي، فهل يجدون أنفسهم ياترى في ما يرجهه ادوفيس اليوم إليهم؟ هل هم سعدا، في ما يقوله عنهم، وهو أن حاضرهم صدورة طبق الأصل من أمسيهم، وأن لا شيء جديد تحت الشمس بضحيوهي طبائمهم وتكرينهم النفسي والروحي، أي نفس الخطاب الذي يردده عنهم علما، الاجتماع الإسرائيليون؟

على أنه مهما كان راينا بشعر ادونيس في (كتابه)
هذا إريلزم ذلك دراسة خناصنة لأن الشنعس في هذه
المجموعة في أزمة حقيقية من مظاهرها تكرار الشناعر
لنفسه وندرة المقاطع الجيدة وقلة الشعر عمومًا) فإن
كتابه ليس فضناء "بداعيًا خالصنًا. إنه فضناء سياسي
وليديولوجي وحذهبي في الدرجة الاولى عير عنه صاحبه
بانتشر وبالشعر تعييرًا صريحًا مباشرًا. لقد تبنّي مقولة
الاستشراق القديم بمقولة علماء الاجتماع الاسرائيليين
القائلة بأن العرب قبائل بدائية دموية وليسوا شعبا إدامة
أو حضنارة، وعلى هذا الأساس بني (كتابه) كما بني

يهدف ادونيس في كتابه هذا إلى نصرة قبيلة عوبية على قبائل عربية أخرى ولا يرد في حساباته طي صفحة الماضى والتعالى على جراح التاريخ والخروج بمعادلة

حضارية مستقبلية.

إن اية قدراء هيادية موضوعية (الكتاب) كفيلة بوضعه في إطار التحريض الذهبي والطائفي، والترجمة الرحيدة له في واقعنا الرامن هي عودة الحرب الإهلية إلى كل بيت.

ليست المشكلة هي الطائفة، بل الطائفية. والمشكلة الكبرى هي وقوع المثقف العربي في براثنها.

على إن هناك استلة اخرى لابد من طرحها، منها: لن كتب ادوفيس هذا الكتاب لن رجهه القارى، العربى، هل يمكن أن يُضاطِب شاعر أو مفكر شعبه على هذا النحو، هل يمكن ضمن الفسيقساء الطائفية والمذهبية النتشرة بكثرة في بلادنا العربية اليوم أن يقدم شاعر أو مفكر على إذكاء النار أم أن المشترض هو العمل على إطفائها؛ وكيف سيبور ادوفيس فعلته هذه أمام بعض مريديه من إبناء الطرائف والذاهب الأخرى؛

إننا نستطيع أن نتفهم اليوم مشاعر معادية للعرب كان يعبر عنها بعض مشقفى الفرس وغير الفرس في مقاهى بغداد خلال المرحلة العباسية. فهؤلاء كان لهم سلطان سياسى انتزعه العرب منهم. ولكن كيف نفسر هذه الشباعر الفاضية المعادية للعرب يطلقها من باريس شاعر يفترض أنه سفير العرب في العالم، شاعر يترشع باسم العرب لنيل اعظم جوائز الادب في العالم،

ثم إن هذا الشاعر - وباللمفارقة - يقول إنه شاعر

جداثة. فأية صلة للحداثة بالشحن الطائفي والمذهبي؟ هل الجداثة رجلة نصر القرن الجادي والمشرين أم هي رحلة نحو القرون الوسطي؟

إن الكاتب العربي الذي يقدم لشعبه اليوم خطابًا طانفيا أو مذهبيا هو كاتب ينبغي إحالته إلى مركز قومي للتأميل.

إن كناتبا لا يستطيع أن ينتحسر على غبرائزه لا يستطيع أن يساعد أمته على الانتصار.

عندما فنصل اتصاد الكتباب العدب في دمنطق ادونسيس من عضويته قبل أشهر بسبب لقاءاته مع للتفقين الإسرائيليين، مسراً وجهراً، ودعوته للتطبيع الثقائي مع إسرائيل، ظن كثيرون أنه لابد أن يأخذ من الأن ومساعدا هذا الإنذار بعين الاعتبار لكي يلتقي مستقبلاً مع السياسة القومية التي غرفت بها سوريا. إلا إن ما خطرت عليه النفس وعبرت عنه من البداية إلى اليوم هو الذي انتصر.

لا محل لشعر الوفيس في ديوان الشعر العربي المعاصر والحديث إلا ما كان لمهينان الديلمي وشعره في ديوان الشعر العربي القديم.

لا يمكن أن يبقى شعر في تراث أي أمة إن لم يحمل هذا الشعر روح الأمة وصبواتها وأحلامها. لنس لأدو نمس علاقة لا مناقضتهن ولا بحاضر

الإنسان العربي ومستقبله وطموحاته.



٠١.

، کومبارس »

لو كانت قد عملت • كومبارس • في فيلم فريد الأطرش في فيلم فريد الأطرش في وجه الجالسين أمام التليفزيون أبي الأبد ... لظل فخذها العارى يذكرها وحدها ب ١٩٤٠

. Y.

یدور بجانبی دانماً ولا افضل اکثر من احیاناً انساه فاتهک فی آغذیاً اخری غیر اننی حین اصمت یفاجئنی فاجئنی

Forward play ,....

٠٣.

احتمل الضوء واحب الموسيقى حين تبدأ في التعب لقد عشت مع الظلال طوال الوقت ولم يقنعنى آحد بالملاقة بين الظل والشبح لذا ساعيش اطول منهم جميعاً وساجد ما احكيه للموتى وهم يحملقون في اكفانهم .

. . . .

اغتسل

وقعيص نومي النظيف معلق على اكرة الباب سنتكون رائحة الصابون شمهة فيه وسيكون جسدي بعد أن أجفقه طرياً وحنوناً يجدر بامراة مثني أن تسرح شعرها المبتل أمام المرأة وأن تتحاشى النظر إلى عينيها كي لا تفسد الشهد.

بائم جوال
 وأنا سيدة قديمة
 لم تكن لدى رغبة في الشراء
 غير أنى سامد إليه عملة فضية
 لتلتمع في الضروء

١٠٠ لا أحد ببحث بجوار الحائط
 حيث الاثنياء التي عثر عليها البسطاء
 يحملونها باعتزاز ويتركزنها هناك
 وحيدة .. تتعفن

٤٨

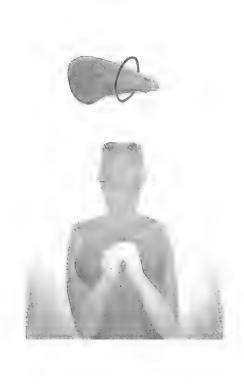
أحمد مرسى فى معرضه الجديد رؤية شعرية : إدوار الخراط



المشاق قد كسروا هاهر الرمن صروعاً غير إنسانية في وسيط الرمن في وسيط المرزيق الكامد سنجاً غيه المؤرق الكامد تحت أفقو الا وصول البه أبدا المبرزخ الرملي خمر الهية مسكوبة







الأبدى - فقط - تتلاس بالوانها الشفّقية المست المصنة الحسية فيها تَحقَّقُ مِتافِيزِيقَى الرَّقِ اللون النبد النافر منتصب كانه صغريُ لكن ماء العشق الخفى ايرطيقي بامتيار مترع به الجسد الناعم بعمودية السابقين. مترع به عين فرعونية ضاربة بحين فرعونية

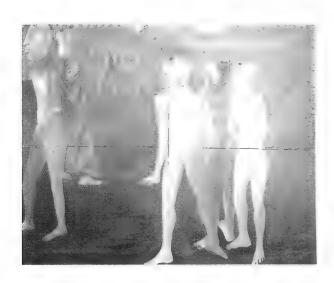


جسد العاشق أم جسد العشق ذلك الذى على حافة الزّبُد حافة الأبد؟ عناق للذات الأخرى وردئ مفاجق. فى غمار فيض مساكن ثابت البوج جسد العشق فى انتظار لا ينتبى لأن العشق اكتمال لا ينتبى سذاجة الانتظار وعذونته الدّرّة واليقين فيه كليا لا تطاق.

جسم العاشق نصبة مصبوبة أربد صخرة بعجرد صالبتها تتحدى غواباته السعا، مَنْ القى على العشاق رُقَيَّةً ورَصَدا؟ من العكتم والهيئم العشق إلى الأبد؟ فلى طحلمة غيرمرض رباطً مادن لا فيكاك منه؟ لكن الشرخ الانفصال لا يلتنم ما اتقد وهج اللهفة.



الفُرقة مضربة مع تداس الأبدى الحميم نزوع نحو الانصهار فى نشوةٍ غير مسبوقة مقضى عليه بالأ يحدث ومقضىً عليه بالأ يدرل.

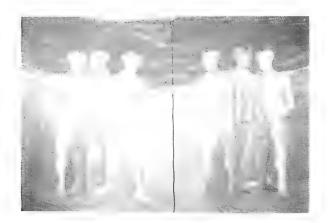






السمكة بين العائدقين وليعة هبه لا تنتهى

كنزًا قاماً الجنين يضربه إلى السواد
عين الكنز نهذ العائدقة كالحما متقد بنار سودا،
العائدق يحمل الكنز كما يحمل عبدًا كما يحمل شوثًا
كنز الحب تهديد ونذير كم هو تقيل الوطأة
كانما عبله رغبة منضة وقدرً مضروبة في أن







لغة الصمت

مِنْ لَهِلْنَا يَأْتُونُ... الصَمْتُ بَفْنَالُ الكَلاَمَ وَلَهِنَةُ فِينًا امتِدَاداتُ الصَدَى وَالوَقْتُ اشْلاَةً تُعيَّرُنَا ويُؤفِّوعُنَا الجَنُونُ

مِنْ لِيلِمَا يَأْفُونَ"... مُوْجُ نُولَكُمْ فَوْقُ الْمُرْعِةِ الرَّحِيلِ وَشَدَّ صَوْنَ العَاشِيقِينَ عَنِ الصَيْلِةِ صَارَ يُؤَمُّ النَّجْرِ أَمْنَيْهُ وَفَرْتُ مِنْ فَصَاحَتِهَا الشِّعِ أَمْنَيْهُ وَفَرْتُ مِنْ فَصَاحَتِهَا الشِّعَائِذِ والشَّجُونُ

مِنْ لِبِلْنَا يَأْتُونُ... فَدَّرُ وَاسْتُلَغُ الحَنِينِ مَّنَى اشْتُتَكِثُ لِّلِنَّ التَّكِرُهُ أَرْضُنَّنَا وَهَلَنْتُهُ مَنْى صِنْنَا وَقَارَقُنَا التَّكُرُهُ مَنْى مَسِينًا بَهُضَنَا؟ مَنْى مَسِينًا بَهُضَنَا؟

يَاشِرَةٌ تَشُرُّى رِيَّاحُ الشَّهِ صَدَّرُ الكَّوْنِ ضَاقَ، قَصَائِدُ العَبْدِ ارتَّمَتْ حَلِّلَى تُقَاسِمُنَا الخَرَابَ

وَاشْمُوا الطَّوْلُ اللَّمِينَ سَمَانَا اللَّمِنَ السَّمَا اللَّمِنَ سَمَانَا اللَّمِنَ السَّمَى فِي مَذَانِنَا لِمُنْا اللَّمِنَ الْمُرْمِنَ وَهُمُوعِيرَ خَاتِقَ السَّمَى فَيْمُ اللَّمِنَ الْمُرْمِنَ الْمُؤْمِدُ وَالكَّبِي وَيَقْطُلُونَ وَالكَبِي مَنْاللَّمِنَ المُمْرِمُنُ فَوْقَتُنَا مَنْا المُمْرِمُنُ فَوْقَتُنَا السَّمِينَ المُمْرِمُنُ فَوْقَتُنَا السَّمِينَ المَمْرِمُنُ فَوْقَتُنَا السَّمِينَ المَمْرِمُنُ فَوْقَتُنَا السَّمِينَ مَنْ السَّمِينَ السَّمْعِينَ مَنْ السَّمِينَ السَّمِينَ السَّمِينَ مَنْ السَّمِينَ السَّمِينَ السَّمِينَ السَّمِينَ السَّمْمِينَ السَّمِينَ السَاسَلَمُ السَمِينَ السَاسَلَمُ السَّمُ السَّمُ السَّمُ السَّمُ السَمِينَ السَاسَلِينَ السَاسَلَمُ السَاسَاسُونَ السَّمِينَ السَاسَلَمُ السَاسُمُ السَّمُ السَاسَلَمُ السَاسُمُ السَّمُ السَاسُمُ السَّمِينَ السَاسُولُ السَّمِينَ السَاسَلَيْنَ السَاسُلُولُ السَاسُمُ السَاسُمُ السَّمُ السَاسُمُ السَاسُمُ السَّمُ السَاسُمُ السَاسُمُ السَّمُ السَّمُ السَاسُمُ السَّمُ السَاسُمُ السَّمُ السَاسُمُ السَّمِينَ السَاسُمُ السَاسُمُ السَّمُ السَّمُ السَّمُ الْمُنْ السَّمِينَ السَاسُمُ السَّمُ السَاسُمُ السَّمُ السَّمُ السَاسُمُ السَّمُ السَاسُمُ السَّمُ السَّمُ السَاسُمُ السَّمِينَ الْمُنْ السَاسُمُ السَاسُمُ السَاسُمُ السَّمُ السَّمُ السَّمُ السَا

نَزَفَتُ تَعْيِمًا اغْنِيَاتٍ ثُمُّ الْجَمَهَا السُكُونُ

من ألين تقيمر لفقة الاتين يافترا؟
يُحَيِّرُنَا السَّوْالُ
وَيُولُدُ الصَّمْتُ الْمَجْنَعُ
سَيِّدًا اعْسَى
يُرْفِوفَ فِي غُمُوضَ وَيُطُلُّ الصَّمْتُ الْمَجْنَعُ
لِنَسْتِي كُلُومِنَ فِي غُمُوضَ لِنَسْتِي كُلُواتِنَا لِنَسْتِي فِي رَكْمِرِ لَنَا وَتَقُولُ مَا يَشْدُعِي فَيْعُولُ مَا يَشْدُعِي

ياشية حَلَّتْ وَيَا فَعَرًا رَمَانًا هِي اللَّيَالِي شَهْرَةً التَّقْيَمِ صَارَتْ رُجِّيَنًا المُثَّلِّةَ فِي جَسْدِ السَّقَالِ بِلِانِنَا شَهْدَتْ رَفَارَقَهَا الْوُمُسُونَ كَانَهُا الْحُرِي

تُمدُّ يَدُ التَّرَرُّطِ فِي الغَيَابِ بِلاَنْدًا غَرِفَتُ وَحَلَّتُ فَوْقَ هَامَتِهَا السَّقُوحُ

نُرَثُلُ الآيَاتِ سِراً... فِي اشْتِدَادِ الرَقْقِ يَشْفَىي عُثْرُنَا قِطَعًا لِمُقَالِبُهَا النَّمَاسُ وَنَحْنُ فَاتِحَةً الشَّوَادِيخِ القَدِيمَةِ اشْتُهَاءُ بِمَا مُضَى مِثَا وَيُنْهَجُكُنَا الجَدِيدُ

مُرَكُلُ الآيَاتِ سِرًا... عَاشَقِينَ تَصَّدُنَا لَقُهُ الغَزَاةِ عَنِ الخِطَابِ مُشْتَتَيِنَ نَعُصُّ وَجَهُ الصَّنَّتِ نَصَّرُفُ القَرَاكُمُ فَرَقَنَا وَاللَّيُّلُ مَرْهَانَ تُمَارِسَهُ لِمَطَّلُ فِي نَجَاسَتِهِ الشَّرِيُهُ.

> نُرَئُلُ الآيَاتِ سِرًا... فَاغِرًا فَمَهُ الطَيِلُ زَمَانُنَا

وَالقَائِدِينَ لَهُمْ طُقُوسُ الهِدُّهُ مِثْمَارٌ عَلَى شُطُواتِهِم جُزْنًا تَجَادِيفَ الكَلَّامِ مَضَى الزَّمَانُ بِنَا خَرِيقًا حَاسِلًا سِلْقَرَا الْخَطِيئَةِ كُنْ يُسْتَمَّ بِالفَرَاعُ وَيَحْثُنُ اصْدُاءُ الطَّلَامِ نَحْجُ اصْدُاءُ الطَّلَامِ مَنْ الطَّلَامِ مَنْ اللَّهِ الجَدِيدَةِ خَامِينَ طَلَاقَةً المَاضِي مُنْظَمَّ السِنْطَ مَقْدِرَةً

> نُرَقَّلُ الآيَاتِ سِرًا... وَالبَقَايَا بَحْرُ أَنْقاضٍ وَبِيدُ

على مَم المُنشِينَ الْوَسِمَةُ الطَّبِيقُ وَمُفَاتِنُ شَنَتُ خُطَاهُمُ لِلْبُلُوغِ كَانَمَا اللَّنْيَا مَفَانِمُ لِيْسَ يَبْلُغُ سِرِهَا خَطْقُ وَلَيْسَ يَشِعْهُمُا حَنْقُ الْمُشَاةِ وَلَيْسَ يُعْمِيهُمُا حَنْقُ الْمُشَاةِ كَانَمًا الدُّنْيَا طَلَاسِمُ حَامَنًا فِيهَا غَرِيقٌ وَيَقَلُ نَبْفِي مَا يَنَعُقُ رَخُوفَاتِ السَّيْعِي وَيَهْرِجَةِ البَرِيقُ وَيَحْمُ الرَّهِمَّ المُسَنِّمَ فِي التَاكِرُ شَاهِرِينَ قَلاَيْرَ الشَّحْرِيفِ عَلَّ القَّامِينَ تَقْدِهم مِنَّا الصِياحُةُ وَالوَلاَةُ عَلَّ القَّامِينَ لَنَا الوَجُرِدَ وَيَكْتَبُونَ فِراغَتَا المُرْجِحَةُ الْحَرَى يَحِمَّلُهَا الفَقَاشَ مِنا فِيقَةً الْحَرَى

> لَهُ تُحَيِّرُ مُتْطِيعِهُا صَهَرَتُ حَرُوفَ الصَّعْتِ تِيهَا وَحَمَّدِ خَالِقِهَا نَمَتْ تَقُرُّنُ مَوَاجِدٌ كَاتِيهِا فَوْضَى يُؤْجُجُهَا الصَّدَى مُثَّقَى تَشَدُ لَهَا الوُجُوهَا سَيَالُنُ حُمَّى تَعْتَرِى

من كان قسدًا من دُويها غَلَيْتُ نُوهَا لِلْهَوَى رَمَضَتُ تَكَبُّلُ قَالِئِيها لا شمر، يُنْفِئُ لَشَطْها إلا المَقَلَّد والشَّبِيها لا شَهْرَ يَسْتُكُما شَهِي لا شِهْرَ يَسْتُكُما شَهِي لا شِهْرَ يَسْتُكُما شَهِي بِيدٌ مِن الشَّائِيَّة تَشْهِا

ئُمَّهُ هُوَى يُشْرِّدُهُ السَّكُونُ.

فِي اللَّيْلِ تَتَّتَهِكُ الثُّقُوبُ مَمَالِكَ المَرَّتَى نُطِيلُ فُضُولَنَا لِنَرَى النِّيَامَ: جُمَاجِمُ الوَّطَنِ السَّلِيخِ وَمَسُورَةُ التَّكُويِنُ مَلَكُنَّتُهُم زَهْرٌ تَلأَشْتَى وَالْقَامُ مُسِيرَةً الْأَصْبِينُ سَاحَتُ حَنَاجِرُنَا ثُمَانِقُ جِذْعَهَا ديًا أَنَّالِيَاءَ الفَصِيْح أَيْتَامًا خَرَجْنًا عَنْ خُطَاكمُ مُسِنّا ضُرُّ وَخَلَفْنَا الزُّمَانُ مُشْرُدينٌ يَاأُولْيَاءُ الفَصْع نَمْنُ المنامِثُونَ السَّاكِئُونَ فَرَاغُنَا لُفَةً تُحَارِبُنَا وَتُخْدُعُنّا الْمَاجِرُ وَالغُيُونُ يًا أَوْلَيَّاهُ الفَصِيْح...ه. وَانْحَرَفُ الْكَانُ بِنَا جَمِيعًا

فَانْسكَبّْنَا فِي الْفَرَّابَةِ طَيِّعِينْ

من لَيْلِنَا يَأْتُونُ...
وَيَحْرُنَا سِرُ يُقَالِ الْعَلَامُ
وَيَحْرُنَا الْمِنْ يُقَالِ الْعَلَامُ
مِنْ لَيْلِنَا يَأْتُونُ...
مِنْ لَيْلَا يَأْتُونُ...
مِنْ لَيْلَا يَأْتُونُ...

البنات يكتبن أجـسادهن خـمس عـشـرة نـصـة تـصـيـرة رموم ، ميمون متر

نستطيع أن ننظر إلى «ثقافة الجسد» السائدة في أدب هذه الأيام على أنها تجربة قديمة وجديدة في أن عي تجرية قديمة «وغافة في القدم لأن الإنسان الأول كما هر معلوم قد اكتشف جسده قدل أن يكتشف عقاء فرقص تبل أن يتكلم، ولم يكن له أن يصل إلى أي تصدور للجسد أو أي صفهم عنه، إلا من خلال الجسد ذات» وهي تحرية جديدة كل الجدة لأن المنتق ا التيارات المعاصرة التي أهرزتها ثقافة ما بعد المدائة ونزعات الشكيك في الغرب، قد انتهى بها الأحر الآن إلى تكويس ثقافة الجسد في مواجهة ثقافة العقل، ليصبح الجسد هو (اللوغوس) الجديد، الذي يطمح إلى نفي (اللوغوس) القديم، الذي حكم التيرية البشرية طوال بقسمة وعضرين قرنا، أي منذ أن جرى تعريف الإنسان على أنه حيوان ناطق في الثقافة اليونانية، مو يتكيد هذه الحقيقة من خلال (الكوجيتر) الديكارتي أعلى أعلى الأفكر، ماصبح الجسم مجرد (المداد) والمحالة المناسبة الجسم مجرد (المداد) والمحالة المحالة ا

غير أن الجسد الإنساني ليس مجرد جسم، وإلا لكان أقرب ما يكون إلى الجماد أن الكتلة العجماء، إنه بالأحرى كيان حي نابض وهانة كبرى فاعلة بردنها لا نستطيع أن نصل إلى كنه الإنسان ولا نستطيع أن نقترب من حقيقته، فالأصم إذن زان نعرف الإنسان لا بانه حيران عاقل، ولكن بانه حيوان متجسد، يفترق عن الحيوامات الأخرى المتجسدة في أنه يعي هذه المقيقة لا باعتبارها مفهوما مجركاً، ولكن باعتبارها حصيلة الخيرات والتجارب الحية التجددة التي نتواعق وتتعارض عي منظومة غير محكومة إلا بشرويط الولق الأورى الخاص.

هذا الغمه العام لشقافة الجسد، يمكن أن يبرر العنوان الجامع الذى اخترناه لهذه النصوص حتى لو نَبَتْ عنه في الظاهر قصة هنا او هناك، فالجسد المقصود في هذه الرؤية ليس هو الجسد الدارج الذي يعرفه الجميع على أنه موضوع الرغبة - خاصة جسد المراة - ولكنه الجسد الذي يؤسس لعلاقة معرفية جديدة بالكون والاشياء، وايضاً بالذات

عى هذه العلاقة الجديدة تصبح الرغبة احد طرفين يتفنيان على الجسد، كما يبدو من قصة بُورا اصبون، اما الطرف الآخر في هذه اللعبة فهو الموت، وليس امام الجسد إذن إلا أن يتأرجح في هذه المسافة العبثية بين الحب والموت، وهذا هو ما تكشف لنا قصة **مي التلمساني**.

إن جسد المرأة هو وطنها، ولذا فنحن لا نستغرب حين نجد مغار فشتح البساب الا تفهم كلمة الوطن التى يرددونها. كشيراً» وهى لا تستطيع أن تفهم هذا (الجسد/ الوطن) إلا إذا انفصلت عنه حتى ننشنا للساعة اللازمة للإدراك: ولكن النقيضة الأساسية الماثلة هناء تكمن فى إن هذا الانفصال بالتحديد هو الذي يكرس لعدم الفهم ويفتح الباب على مصراعيه



لكل أنواع الغموض والتداعى الذى يختلط فيه المقول باللامعقول. والحسس بالخيالى والحق أن الجسد يستعصى على أية محمارة للتأمل المقلى، وهذا هو الذى جمل عقاف السبيد مثلا تقول إن جسدها ،ينزلق من الوعى إلى متاهات معتملة، وهذا أيضاً هو الذى يجعلنا أمام حالة من جالات الاعتراب، اغتراب الانش إزاء جسدها كما في قصة صفال السيد وقصة هيرال الطحاوى التي يذكرنا عنوانها (تعالى نلعب) مرة آحرى بالجسد الذى يطهر في هيئة لعبة يتقانفها السب والمرت.

ومادام الجسد قد أصبح لعبة، فليس أمام هؤلاء الغاصات الشابات إلا أن يلعن بأجسادهن حتى تكتمل دورة اللعب، وهذا هو ما يبرزه قول فورا أصين؛ متلاعب بأجسادنا لانها الأنبياء الوحيدة المتاحة لدينا»، وتختلف طرائق اللعب من كاتبة إلى أخرى؛ فنحن نجد أن رافية خلاف مثلا تلجأ إلى تعتيت الجسد لا إلى مجرد أعضاء متناثرة، ولكن إلى شظايا وذرات تتطاير بلا نظام، أما فجلاء علام فليس الجسد عندما إلا «كثلة اللحم التى تسمح أنينها ولهنتها وصهيلها»

إن الوعي بالحسد لا يكتمل ولا يتمقق إلا عن طريق الآخر، وهذه هي التجرية الوجودية التي تكمن وراء أغلب هذه النصوص الجديدة الوجودية التي تكمن وراء أغلب هذه النصوص الجديدة الجرية، ولكن الكاتبات ينتمين إلى ثقافة تنظي إلى جسد الراة على أنه خطيئتها الكبرى، وليس من سبيل لتميزئتها ما هذه المخطفية إلا بإحدى انتتين فإصا أن تقمع جسدها، أو أن تتمرد على هذه الشقافة وتواجه منظوراتها، ليس من أجل حرية الوجد وحرية العياة ذاتها، وهذا هو ما نشأ أن أغلب الكاتبات قد فقلة في ماه التصوص.

ونحن لا نزعم أن هذه النصوص جميعا على مستوى واحد من النضج في الرؤية والصياغة الفنية، ولكنا مع ذلك اثرنا أن نقدمها للقاري، في جملتها، وراينا أن نرتبها ابجديا مع ما قد يكون في ذلك ص ظلم للكاتبات الناضحات.

ح . ط

آبال عريضة

هواء فاسد ولعنة تقتفي الاثر.



مار أثك يهما المتفقت بمسبق في قابك، فلتفب عنك السمادة لمنظة ولتكن انفاسك مصحوبة بالألم عندما تحكي في هذه الدنيا القاسعة.. قصني، • هاملت ـ شكسبير

هراء القامرة فاسد يجعلني ببساطة قابلة للاشتعال.

تتكوم ملاسحى بفعة واحدة عند طرف انفى عندما ارى - من مكانى - حماراً صغيراً تمرد واصسر الا يقوم من عثرته. صناحيه يقف عند راسه ملوحاً بسوط صنعه من عصا خيزران وحبل من الليف قام بجدله جيداً، وصب عليه الزيت والقطران، جليابه الأزرق - المتنلى طرفه من فتحة الجانب المشقوقة عند خط الوسط - ينضح بقتامة الوان الأثرية والعرق الجاف. يطل من فتحة الجلباب العلوية راس ضخم وطاقية شبيكة بهت لونها، الأطفال المائدون من مدارسهم يتابعون المشهد بسعادة بلهاء وصرح غير مسبوق لا أجد لهما مبرراً. أحدهم يقترب من الحمار ويدوس على ذيله بطرف جذائه، تفزع أسراب الذباب التي كانت قد استقرت فوق قروح الحمار الكثيرة والمختلفة الوانها، ما بين الأحمر المذرع في منتصفها وشرع من قتامة اللون الأسود حول حوافها الخارجية.

من نافذة الأتربيس أهدق في جسد الحمار الممدد بلا حراك، وشك ما يساورني في إمكانية بقاء رمق من حياة في فم هذا الحمار. سائق الأتوبيس بزار بصوته وكلاكس مركبته لاعناً الأيام السوداء التي دفعت به سائقاً في هيئة النقل العام. المرية الكارى تقف وهيدة على بعد خطوات تحمل بمفردها اكراما من حديد التسليم، بينما ذراعا العربة معدنان أمامها بلا حراك أيضاً.



من موقعى بالكرسى الأبل - والذى حاريت من أجله، صبياً يافعاً كن أجلس - بقيت أتابع الواقفين حول العمار وهم يتصنايحون بنصائح عقيمة. يضنايقنى عوق يوايو اللزج: فأمد يدى تحت الحجاب أمسح قطراته النابتة فى جبهتى وادفع بشعيراتى البيضاء النافذة الثى تسلك إلى الخارج فى غطة منى. اسمع احدهم ساخراً يقول:

ـ والله حمار جدع.. إوعى تقوم

هواء القاهرة فاسد يدفعنا إلى الاشتمال. دخان السراب المتارجح بين أسفلت شارح فيصل وسماته يحتل نصف طول الشارح المتجه إلى الهرم ، بينما النصف الآخر مكدس بالسيارات التي توقفت خلف جثة الحمار المددة في سكرن عدا بطنه التي تعلق وتهبط في حركتي زفير وشهيق هادئتين منتظمتين. أحدهم يفقد أعصابه ويخرج رأسه من نافذة سيارته طالباً من الواقفين عمل شيء :

. ابعدوا الهباب ده.

السوط يجلد جسد الحمار قطعة قطعة، اما سكان فيصل فإنهم يكتفون فيما بينهم يتناول قصة الحمار الذي عصى. عائلة بتكملها تقف في إحدى الشرفات المطلة على الشارع . الآب ينمغ بضان سيجارته لأعلى، والبنات يتضاحكن مع أمهن، أما الصمرى فتفعز بعينها لطالب مازال يصلك بحقيبة كتنه المدرسية بين نراعيه؛ ويقف بالقرب من منزل الفتاة يتابع مشهد الحمار بتصف اهتمام ويعض آلم.

انشغل بعض الوقت بمتابعتهما. تتسلل الصغرى إلى الداخل وسرعان ما المحها بعد ثوان مطلة بجسدها من برابة المنزل الحديدية، تمتد يدها بسرعة لتتسلم شيئاً من الفتى الذى ظل واقفاً لثوان بعد ما سلمها ما يحمل. ابتسمً لجراتها ورومانسية الفتى..

هواء القاهرة فاسد يدفعهم إلى الاشتمال. تصمعتُ الزكبات المكومة في شارع فيصل تعاماً. تزصف جلطة المرور إلى كوبرى فيصل تتراكم السيارات في ميادين الجيزة والتحرير ورمسيس، وتستشرى في شوارع العتبة وعابدين حتى تصل إلى العباسية وروكسي ونفق العروية. تترقف الاتربيسات النهرية عن العمل، بينما تتناقل وكالات الانباء خبراً صدفيراً عن اضطرار ملاحى ميناء القاهرة الجوى إلى إغلاق معراته لسوء الاحوال الجوية. سكان حديقة الميوان يهرعون إلى مضابئهم وتضيع الأبراج السكنية المطلة على نيل القاهرة بتافضات ساكنيها حول تمثال نهضة

مصر. ٢ نمت لافقات الشجب والإدانة بينما يتقافز الشباب ـ من اعضاء الجماعات الإسلامية وحررس والتجمع والحزب الناصري ـ يلتون باوراق بيضاء على الجالسين داخل السيارات الباركة في لليدان

التليفونات ساكنة والكهرياء توقفت عن بث روحها في الأسلاك الباردة. أما المياه فقد أصبح المورد البحيد لها هو نهر النيل الذي قبل فيما بعد إنه توقف عن الجريان أعواماً كاملة جداداً على الحمار الذي تعرد فعصس فعات.

القامرة تشتعل.

يتوقف كل شيئ .. حتى القلوب عن ضبخ الدماء . ويبقى الوضع على ما هو عليه لقرون طويلة تالية .. حتى تهجم عاصمة جائمة تذكل الميادين والأبراج السكتية والناس عدا الفتاة التي تزوجت الفتى الذي كتب لها قصيدة مكسورة الوزن. ينجبان الطفالاً يأتى منهم علماء آثار وهيولوجوا بعد ملايين الأعوام للبحث عن هفريات حمار تقول الأسطورة إنه تمرد فعصى فجلب اللعنة على مدينة كانت تستمد بهجتها الوهيدة من ثرثرة سكانها المتبلدين وتحيا على زفير انوفهم الفاسد.



ابال كمال

مسافة بين الابيض والازرق ____



س۱ ...

من رحم فاضل - على غير العادة . لامرأة تدعى الفضيلة حيناء والنبرة اكثر الأحيان، تحملنى (هي) كرمًا، ويتميز (هو) غيظا برجودى، منهما . أطلقت صرحتي بعيدًا .

قابلوا صرخاتي.. بضحكاتهم، ليس هناك فرق إنن بين أن نصرح أو نضحك، أن نتالم أو نتلذذ، لقد صحخت يوم الخروج بما يكفي لأن أضحك العمر كله.

- 7 -

التقفتنى ايد كثيرة.. لم أشا أن أحصيها.. وكانت يد الله سابقة ولاحقة بأطرافها العديدة، وأصابعها التي لاتعد ولاتحصى. تقافز جسدى من يد إلى يد، وبينهما فراغي امثلا أمثلاً بالأصابع والعيون.. بشفاه منفرجة . وأسنان بيضاء وصفراء وبنية، وابتسامات بلون أسنانها. ثم اكتظ بالخير والشرحتى فاض الكيل (كما يقولون)

- 7 -

تكفئت منذ اللحظة الأولى في خرقه بالية.. بيضماء.. ممزقة ، ربما من فسنتان زفاف أمى.. ربما سلامة سحريرها. ربما مما تبقى من كفن جدتى فصمار الأبيض لون ميلادى وموثّى . كما هو لدى كل البشر لون اليلاد والموت والرحيل إلى الله

عبر الصحراء أو بين الأعمدة

هكذا كان غطائي الاول.. دثرتني به أمي فاستملت موميا، صغيرة.. لاتهتز.. تُعمل بقبضته اليد الواحدة، وهل بعد هذا يجوز التّعري؟ ما زلت أخجل من خلع ملابسي أمامك.. ولا أخجل عندما تنزعها أنت عني. فتنزع موتى بيديك... لاكون.

_ £ _

هذا الأبيض.. كالضلايا السرطانية يسرى بين الألوان.. يأسرها.. كسراب يأتى.. وخلسة بذهب بأكثر مما يأتى به، إهكذا ترتدى للعانى الجميلة في زماننا لون الموت؟

_ 0

يشب عودى ، وتتدرق اكنانى البيضاء.. أو هكذا اعتقد.. ويسلطان تعردى أنفذ من بين أقطار السعاوات والأرض أعير سبعا طباقا.. أو فرادى. حتى أرى شبهرة العياة.. شجرة المعرفة - الشجر البارك (وما أكثره)..عند حافة هذا الثالوث المتراهس.. تتدلى ورفة صفراء.. ذابلة.. نشف عودها.. تتجين الفرصة للسقوط في فضاء بين السبع والسبع.

۵٩.

في ركن مظلم.. هناك.. اجد لوهي الأسود منتصباً . مسطور فيه. الف اسمى رياء بؤسس رتاء تعردى وثاء ثراً ي ومن ابچديقي محفور فيه: (اذهبي لالباس لك في ليل، ولا معاش لك بنهار). اسير بالواح من مسد بكتاب الموت مدليً من هنقي

. v -

اللم من الطرقات والصفحات وأفواه البشر ذرات الخير التي لم أقصد، ذرات الشر التي لم أفعل

فيخفق الغزان.. أعيد الترتيب والتهذيب.. فيخفق الميزان عبثية تلك الألواح التي خطت أقداري شقية تلك الروح ترتدي جسدي. طعونة تلك المسافات بين قدمي

- A -

السافات (ذاك الفراغ الفاطن بين نقطة ونقطة) مسافات الطرفات مسافات الوقت مسافات الجسابر الرجال .. من تلك المسافات (مفردات مسافات ذات الوان سوداء ورمادية .. ارى الوانها في عرق السماء . امراح .. نقايات السحاب . من تلك المسافات (مفردات الطبيعة حرفي) صنفت روحي . ورغم تناثرها . تسربها من بين أصابعي عدم إحكام الصنعة . مازلت أراها .. أراها تنز .. تتصد من قحت أبطى أراها بلون الفساد .

-1-

تأخذني مناهاتها.. وفيها أجوب.. حيث صنعت مستديرة.. أو بُحيتُ أو تم بسطها لذوى الأقدام المغرمين بالقفز..

تنخر الامها في عظامي واعصابي، استشعر اثينها في راسي الصنوع منها.. تتمزق شعيراته الهشة.. ذات الدماء الزرقاء.. فافقد وعيي.

-1.-

من الأبيض والأزرق أألواني.. صنع موتى وقصنادى .. فاتا أحمل القسناد فى نصف جسندى المثلئ بالزرقة . . وتشاركني كل انصاف أجساد البشر.. الاحتضار

-11-

فى يوم مقداره خمسون آلف سنة مما نعد ونجمسي.. يشيب فيه طفلى.. وأضع حملى غير الكتمل.. ويغر منى أبي وامي.. إخبرتى وزوجي.. يتركونى وهدى.. شائفة.. أحمل لوحي الأسود.. ميزانى الخاسس.. كتاب موتى الملى من منقى..ابحث عن شئ حولى..

لا أجد إلا فراغًا شاسعًا ممثلاً بالألوان.

-17-

الآن.. أمنَّى نفسى بلقاء الأحياء.. اتظب على اللوت بخيالى.. حتما سنعود.. بهذا أحلم كى نتحاب من جديد.. نتصارع من جديد..

المهم أننى إلى بيتى وأوراقى سأعول.. لأجد سيجارتى ما زالت مشتطة والحجرة دافقة.. وانت أمامى.. وربما نعود من • العداية .

أسنة زبدان



فوق الرسادة الرفيقة الطوية، سكنت دماغ الرأة المصبوبة، لم يعد النضال سجدياً... الأفق المثل التصبق بالنافذة الضبية، جائمًا بظله على جسد الرأة وروجها... روّيت الرأة حلمها وكانها لم تكن تستدعى الوت منذ ظيل:

- رأيت النهر جامًا... للماء على شبر، ضف عن طين القاع... المراكب الصنفيرة مصفَّدة بالعجز، الفراغات بينها تملؤها الطمائد وكتل الصدة.

الابن والابنة استمما بغير اعتناء... المرض طال بالأم حتى امتص حبهما لها.

- ۔ شلاویس مورث
- تود أن تغرب العالم قبل رحيلها
- بين كتفي ابنتها وولدها المتلاصقين غامت رغبة الأم في نظرة اخيرة عبر النافذة، وماتت صامئة.

الفتى الذي يعبث باتامك يراقب نهدى فتاته... كاتهما كائنان يمارسان لعبة غوايتهما ... تشير فيشب بقدميه قاطعًا حبتين من التوت القرمزى لفمها .

- ء أود أن أحلم.
- وأنت يقظا؟!
- . ساغمض عيني على بقعة ضوه وأحلم.

- . وإذا معك، ساغمض عيني على الطين المتعان وأحلم... هاه
 - . ماذا ترى؟

- أرى صبياً وصبية جالسين تعت الشجرة، يساقط التوت في حجريهما اؤارًا.
 - ے ابتعد بطمانے
 - . ارى بطة تسير بيط، في مؤخرتها يلتمع شيء ذهبي.
 - ـ تعققی منه... ما هر؟
- د البطة تسرع بخطرها... إنها تركض... تركض وييضة نفيية توشك على السقوط منها....
 - نسى الابن الذي يعبث بأنامله قوانين اللعبة، وركض خلف البطة.

الابنة استسامت لغواية ممنهقتها ، ركبت عبشها وسافرت معهما إلى الدينة... سلمت يديها الناعمتين لاهد مسديقى ممنيق إهدى ممنيقتهها.... دخنت معهم السجائر لللغوفة للمشورة ببالبانجوه.. شريت «البيرة»، وقليلاً من (المراى جين).... رقمت على انفام الملاعق والاكواب وأطباق الترمس... بعدها ظلت ساعة تبكن قسوة ابيها للسافر.

. رهين يقرح ابى الباب يفشى علىً... أنا أخاف منه، وأمى كانت تخافه... أخى أيضنًا يخشناه.... أهيانًا أخاف من أخى... أمن أبضًا بخاف، بقبل أنه يخاف الله).

عينا رفيقها كانتا حمراوين تمنقان في نقوش القوش الوردية، بقلية كانت تجذب اطراف ثويها لتفطى فخذيها ... بمعها النقاطر كمبات تربد قرمزية مسحته اطراف خصلات شعرها المسبورة.

اتفقت ورفيقها أن يفعلا كل شيء على أن تظل عذراء.

جلس الفتي الذي يمبث بنّامله فرق مقمده الأثير، وقد اتسمت مقلتاه... جلست الفتاة التي تجذب ثوبها بكية فرق سريرها الذي تفض بين حشيتيه فساتينها القصيرة وسراويلها الضيلة في انتظار ابيهما الذي فاته دفن الأم.

ثنائية



أتراني أقعل ذلك كثيراً.. أم أنها فقط بعض الظنون تنتابني من حين الأخر؟..

إن اسائى لا يكك عن العركة. يقفز الأمام والخلف ويكاد ينفلت للخارج ثم اجده يرتطم فجاة بسقف المجرة اللزج ويعود يجبط على الأرض متقذأ شكلاً كشامة من اللمم الذي ترتجف بشدة. يعادة ما اجلس ثنا وأنت مكذا على كرسى غذبين، افتح فمى عن اخره _ يعد أن يكون قد فرخ تمامًا من الداخل، افع يقفصي المديري بنتوات الكثيرة بقرة مكذا الملامات كي ينظيم في المدين عناسات الكثيرة بقرة مكذا المناسات المامين أن من المدين مكترم، أو ترتكب حماقات صغيرة.. اتسلل من الخلف.. اقترب مثل، أضع فقني فوق كتك الرفن فتصدر مواه أشبه بزايد مكترم، أربت على رأسك الساخر، غير على أن المناسات المنافر، على رأسك الساخر، على المناسات على المناسات المنافر، على المناسات على المناسات على المناسات على المناسات على المناسات المنافر، المناب على المناسات على المناسات على المناسات المنافر، المناسات على المناسات على المناسات على المناسات على المناسات المناسات على المناسات على المناسات المناسات على المناسات المناسات على المناسات المناسات المناسات على المناسات ا

منذ متى وانت تقف هناك.. هل.. تنتظر شبينًا.. لماذا إذن نزرغ عيناك وأنت تنظر للطريق بغير انقطاع. اتنتظر مقدم العصافير حتى تبتلع عينيك.. الن تطلق سراحها أبدًا؟

الفُّ نراعي حول رقبتك الطويلة لللتوية مثل مضيعب خشبي هه.. على أصباب العطب لسبانك فلم تحد تقدر على النطق.. الا تعرف كيف تثرثر في فمي بكلمات سلخنة.. الا يمكنك أن نقول أي شيء.. أي شيء مثل.. لقد تشوفت بمعرفتك ياسيدتي.. لقد تناذيت من ملمس يديك الخشنتين وراشحة ملابسك المبللة بالعرق.. والأن.. الا يمكنك أن ترفع ساقك المتللة هذه ظليلاً وتتجه بها صعيب السماء..

«إن ساقًا واحدة تكفى للوقوف عند عتبة السماء». يمكنك إذن أن تخلع نطيك وتبدأ فى الغناه.. لا تخش.. سامسك بحنجرتك ريثما تستعد لاصطياد الكلمات من بطنك المتلثة بالماء.. أنا لا أدرى لم تخبى، دائمًا يديك خلف ظهرك.. أرنى يديك.. هل هي دائرية أم.. أو... ما هذه إلا قطعة لحم بلها، باردة.. أنا أبحث عن..

هل لديك أي أصابع؛ أعنى أصابع تستطيع الإمساك بأي شيء وإلا فلماذا تقف هكذا كالأبلة مادًا ذراعيك للأمام.. هل تنتظر شيئًا.. ها هي الأطباق الطائرة تأتي من يعيد..

اتحب ملمس الخبز عندما ينزلق من انفاء هكذا إلى رئتيك.. تشمعر دائماً بالشبع اليس كذلك.. هل يمكن أن تصف لي اهمماسك بالشبع.. هه.. هل تخجل.. لا.. باالهي.. لماذا إذن تحمر وجنتاك هكذا؟.. هل أنت مريض..؟

اثثلث عليك اليس كذلك.. لقد كنت أريد فقط أن أقول إنى أريد أن ألمس وجهك بأصابعى.. أريدك أن تكون لي ضيئًا أوه.. أي شيء.

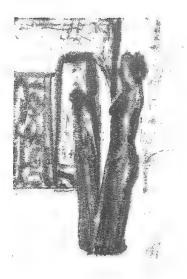
انا.. ساهبك للغاية وساكلمك كثيراً .. كثيراً جداً .. لن اخفض عيني ثانية حين اراك.. سأهملق فيك هكذا وارفع هاجي بثقة.

لى حاجبان كثيفان لونهما بنى، ماتلان إلى هذا الحد.. مثلما ترفع أصبعيك المتجاورين لأعلى وتفتحهما كى يحتضنا الهواء..

اريد أن احتضنك.. أرغب في ذلك حمًّا.. في نراعان طويلان، نراعان طويلان يشمران بالملل سافتحهما الآن عن أخرهما واضمهما ثانية كي أشمر جيدًا بالخيبة وكأنني هبطت لتري من سفح جبل عميق مل يوصف الجبل بالعمق؟

لماذا اشعر إذن أن كل شيء ضحل تافه بسيط.. وأننى كائن صغير يمكن لكفيك أن تحتوياه بسهولة..

لك اصابع طويلة حقًّا.. أراما تزحف لتطول القمر الا يمكن أن تطولنى أنا أيضاً؟ أزح يدى الملونة عن وجهى حتى يبين.. «أنا أمرأة حقيقية..» أفك شعرى للربوط في شكل دائرة حمقاء.. أهزه بعنف حتى ينساب كنعوجات بحرهائج.. أترانى الأن؟



. مرة أخرى أتسلل إليك.. أشعل ضوء الحجرة.. أضع يدى فوق كتفك.. أتراقص حواك في هدوه.. فيدور ثويي.. يفترش وكانه يحوى بداخله قبيلة من النساء.. أراك تقف وحيداً.. هل تشعر حقًا بالوحدة.. هل تعانى مثلى من الأرق.. تجلس مكذا في الشرفة مساء تفكر كيف يطلع القمر كل هذه للسافة في السعاء بدون مصعد أو سلم يتكيء عليه.. وتشعر بالحيرة عندما تتجول نعلة وحيدة في صحراء قدمك اليسرى ولا تستطيع الإمساك بها بأصابعك الثليثة عندما تجري مسرعة لتختبيء بين أصابح قدمك التي تتبعج كل مساء وتهمس لها بصوت خفيض مترعدًا حصَّويًّك الا تقول ذلك عادةً ثم لا تقعل اي شيء في النهاية؟..

انظر إليك مليًا فلا أرى شيئًا.. أفتح عيني ثانية.. أمد يدى الانزع ذلك الحجاب الأبيض الذي يفصل بين وجهينا فتفوص يدى في الهواء وتعود وقد تناثرت عليها بعض الشعرات السوداء النشئنة..

اعرف ان لك شعرًا اسود كثيثًا ران حاجبيك كثيفين ايضاً.. وعادة ما تنشبه بالنساء فتحرص على إكسابهما اربًا داكنًا بان تغمس إصبحك فى إناء الحبر وتعر سريعًا فوقهما.. تفعل ذلك كل صباح.. تحملق فى الرأة لدقائق.. ثم تعد ينك بسرعة لتغلقها كى لا يراك أحد.. اعلم ذلك، يجعلك هذا تشعر وكانك.. (لا تزاخذنى).. وكانك رجل.. «هل تشعر جقًا الك رجل؟»

عفراً .. انا لا اعنى اى شى.. إننى فقط اتسامل. انت تعرف ان لسانى حائر لا يهدا ابداً .. ماذا .. ها اصبتك بالارتباك، .. غاذا .. في اصبتك من انفك مكذا .. إيمكننى أن أتدخل لاعدل من وضع بالارتباك، .. غاذا .. فوضع المجال المنافقة عنداً .. أو المحافظة المنافقة عنداً المنافقة المنافقة المنافقة عنداً المنافقة عنداً بالدينا المنافقة ال

الا توانقتی ان منظر وجهك یكرن بشماً حینما تتساقط الفتران من فعك لما توشك آن تفتحه هكذا كل صباح.. هل تعلم كم يبدو مضحكًا ان یكن لك استان صفيرة واخرى كبيرة تاكل بعضها؟

لماذا ترفع حاجبيك مكذا؟.. مل أخطات أنا في أي شيء.. وساذا أفعل إذن..؟ أخذت أعبث في شعري.. الله خصلاته القصيرة حول أصبعي ثم أتركها تتلوى حائرة.. ويقولون أن المرأة عندما تستشمر الرحدة فإنها تبدأ تعبث بشعرها.. ربعا كي تهرب للداخل.. هل تجد عادةً من تحادثه بالداخل؟.. ربعا.. لا أدريء.

.. تلت رأنا اتابط نراعه نسكاد نظهر من الخلف مثل كننة من اللاج الابيض تقارم حرارة الشمس. ولا يهم الآن أن تخرج منى أو أن أخرج منى أو أن أخرج منك. مل يمكن أن تخرج سوياً من هذا الدخان؟ وثم اردفتُ.. هل تعلم الغارق بين البالنجان الاسرو وأصابع الديناميت.. أندرى كم يبلغ عمق باطن الأرض في تلك المساحة التي تحتوينا معاً؟.. للذا تقف هكذا الاسرو في المام تقص الباننجان.. إن له ملمساً لرجاً.. أنظم أن ثمرتين من الباذنجان كفيلتان على الرغم من ذلك بإثارة الرعب الآن في حى باسره ؟..

ترى أنت كل ذلك وتظل مستسلماً لجاذبية الأرض . هل تشعر بالتعب؟ . بدأت قدماك تقورمان . أرى ذلك .. كم قطعت حتى الأن من الكيلومترات؟ هل تسمم ضجيج العربات في الخارج؟

وللعربات الرجل تسير برشانة على الأسملت الساخز» أنت أيضاً لك عجلات ناعمة تركض فوقها حينما **تبد أن** تلتمم بذرات الهواء أعرف أنه قد مَرَّ وقت طريل وأنت تفعل الشيء ذاته ، تسير من مكان لأخر.. تستخدم قدميك كطيراً في الانتقال بين السماء والأرض.. الم تفكر يوماً في أن تتخلص من ذلك العضو الزائد؟ - هل يبدو ذلك غريباً؟

لقد فعلت أنا ذلك مرارًا.. أحضرت مقصاً كبيرًا وقطعت ساقي الطولين.. وكانني أقص شريطًا من الووق.. ثم جلست أفرعهما من الرؤوس الاسمنتية السوداء التي تتناثر داخلهما نتيجة للسير مباشرة على الارض الاسطلتية.

أعلم أنك لن تقدر أن تقطع الس. إن أمرأة وأحدة لا تكفي..

وامازلت ترانى وكاني عشر من النساء تتراتص الداؤهن في صخبه.

وصباح الخير بارجلى الصغير . ، قلتُ وإنا أنزع لللانة العمراء عن جسده فيبدو كاننًا صغيرًا مكورًا كما كان منذ بضعة سنين. ثم إرفات. *لا تشر أن تفلق وجهك جيدًا قبل أن..»

. ولا شان لك يامجنونة بوجهي .. >

- «أمازات ترضع اللبن من ثدى ذلك الرجل السع

.. ثم قلت وأنا أخرج لساني وأحرك بميناً ويساراً ثم أضع كفي على وجهى وكانما أخشى أن يغادر مكانه فجاة.. وإذن حذار وأنت تصفح الباب خلك أن يتقطع ذيك الابيض الطويل، أرقبك عندما تتمتم في المساء ومجنونة.. مجنونة في ولا شك.. كم أحب جنونها..، وأضحك منك كثيراً عندما تنتج أزرار قبيصك وتنظر إلى الداخل وكانما تبحث عن شيء ما يلدغ صدرك وآنت تقول.. ويالك من شقية.. أخرجي، الخرجي يامجنونة»..

والآن. لقد ملك السير هل يمكن ان تصلني لبعض الوقت. ثم، لك أن تطرحني في الهواء كما تشاء حقى يتهدل ساعداك الا تقعل ذلك من أجلي؟.. لماذا توقفت إذن عن الحديث.. هل أصبابك الملل أنت الأخر؟ .. هل تموت الآن ببطء .. هل.. أمد الآن ذراعي تتموت فوقه؟

إنني لا أريد أن أموت الآن. هل يتحتم أن نخرج سويًا من هذا الباب الضبيق في ذات الوقت؟

إلى متى تقف فاحدًا ساقيك تاركًا الثمانين تعربينها مى طمانينة. ارجوك لا تخترقني هكذا بنظراتك المائرة فانا مثل الأخريات أشعر بالفجل في بعض الأحيان..

ولا تنظر هكذا وراك في غضب فلن تجنى شيئًا...

هل يتسلل الموت إليك الآن.. هل ببدأ عادة من قدميك ويصبعد للسماء؟

لا تنظر في المرأة طويلاً إن لك حاجبين كشفين. لا تختبي، مثل كل مرة خلفهما.. يبدو الأن طرف سروالك البغي.. هل يوجعك عندما اشده هكذا وأعرى سائيك.. تضحك!.. تشعر مثلي بالمرح؟.. لا تختبي، إذن حتى أجد من الحادث.. لقد من وقت طريل منذ أن اتبت إلى هنا..

ايعجبك لون طلاء اظافري "لون جواربي القصيرة.. تعريك بأن تنظر طويلاً للارض وتغوص فيها؟ ايفزعك اللون الأحمر"، والزجاجات الحمراء.. والد. ملاءات الحمراء.. هل تشعر بالخوف الأن.. يشمري إليك العرق من الشمس المطقة في سقف المجرة؟

لماذا تجارل دانماً إرغامي على قتلك ثم تصحو ثانية بعد قليل وكان شيئًا لم يحدث .؟ مل يعجبك فمي و**من يتحرك** مكنا سريعًا ..؟ الا يقضبك ذلك؟ الا تود أن تقول شيئًا .. أي شيء؟

هل تعرف أنه لا يظهر مك الأن سبرى قدميك. أنا لا أريد أن يظهر منك سبرى هذه.. وأشرت إلى أننه الكبيرة المفترشة في الهواء مثل طبق من الأرز الأبيض.. يبدو أن جديش معك قد أغضبك.. هل تفلق النافذة المواربة بيننا؟.. الن تشرق في ثانية مثل صبح قمرى..؟

أتسمح لى أن أجول قليلاً خارج إطارنا الخشبي.. أوه لا تشدني من قميصي.. لا تضطرني إلى أن أخلع أكمامي وأركض في الطريق بغير يدين..

أهمس وأرجوك لا تشعرني أن الشتاء قادمي، تبدو مضحكًا عندما تركض سربعًا وبهتز مطنك للنفوخ هكذا

وكنتك قد فرغت لتوك من امسطياد فار صنغير.. خبرنى من يركض ورالك هذه المرةة هل هناك أحدة هل هناك شمى. ما وراء كل هذا الضنجيج؟ من أين يأتى الضنجيج؟ «لماذا بعلو صنوتك الآن.. هل تريده أن يصحد للسماء ولا يعود؟»

اليس بن الثلاثق أن أنسحب أنا إلى الداخل؟ .. لا تتبعنى لا يصح أن تتبعنى إلى الداخل . أن يظهر منى الآن سوى أطراف أصابعى الملم أعضائي.. أنسحب في بعد داخل معطنى الجلدي الأبيض. تبقى عيناى بالخارج تترددان في النخول الآن يخفت الضحيح يخفت تمامًا أعمس. أين أنت الآن.. بإالهي.. الن تجيء أبدًا؟



سحر الموجي



صباح النسمات الندية صباح إشراقات الذهب على الوجه الناعس الغارق في خدر النوم ودفء اللذة. صباح تثاليات الماس على عتمة البشرة الداكنة.

كان صباحا عاديا مالوفا ولم يكن ككل الصباحات الأخرى.

هل مازال العلم مستمرا رغم تسريه من شقوق الستارة البنفسجية الرتخية على النافذة العريضة القائمة بين وشوشة المرج ونعومة همس العلم؟ مازالت تصاهبها تحت دفء الملاءة البيضاء الناعمة غرابة ملمس بجمة الحلم المزهوة ذات العيين سوداء ناعسة جريئة ومفعمة بكلمات في عمق قلب البراكين الدافئة؟

حتى العقل الحاد دائم الحركة قرر أن يلفذ راحة وقتية من ملزمات المنطق وقوانين الأشياء. أن يصلل اليوم أو يمنطق أو يطلسف أسباب ونتائج هذه الحالة التي لم يتأكد بعد من غرابتها ربما يسبب قانون تكرارها منذ سحيق الازمنة.

لاتريد أن تأخذ قرار البقظة تمهلا للحلم أن يبقى قليلا ولا يعطيها ظهره تاركا لها صقيع الفراغ المحش.

لا تذكر أن هذه الحالة قد انتابتها من قبل. لم يحدث أن تخلى عقلها عن قبضته الفولانية على زمام حياتها. كأن دائماً سيد المزقف وموجه دفة الأحداث ومهندس مسارات العاطفة فى اتجاه الواجب والمتوقع والصحيح. هل تعب فجأة؟ هل قور التنحى؟ لمّّ هامى قد بدات من جديد فى شحدً طاقاته الياسمة بالاسئلة المتالية. وها هو قد بدأ بالفعل يتيقظ ويزيع بجمة الحلم والستارة البنفسجية جانبا ليفوق ضم، الشمس المهر أرجاء الغرفة النائمة. تنفتح العينان جعدة وينتفض الجسد بعنف وتبدا شجنة تبار العلل تسرى بطاقة اقوى دافعة الدماء إلى شرايين الراس مذكرة إياه بالمعنوع، الخطاء غير المتوقع، مذكرة إياها انها امراة عائلة ناضية مسئولة وليست مراهقة الخامسة عشرة. مؤكدة لها أنها امراة عادية الملامع، غير جذابة، لم تكن مطلقاً محط انفار الرجال الذين اعطوها ظهورهم لطولها الشديد وقامتها الرياضية للتى تقارب هاماتهم، فكرهت جسدها والكعوب العالية.

تعكس المرأة سواد فستانها المعلق من رقبته على شماعة الغرفة فترى لاول مرة غرابة هذا الكفن.

تتأمل برعشة الدهشة الأولى انعكاسات صفحة بشرتها وكحل الشعر الغجرى المنسدل على قميص نومها.

يزجرها العقل متمسكًا باستماتة بحياد المعروة الفائرة التي طائا مدرّوها لها دلا ترتدع بل تطفع على سطع عسل العينين شقاوة شساولات مختلطة. لم 72 لم ما كانّ ثادًا الأرن ثادا ليس بالامس؟ الامس: تذكرت الآن أنه بالامس ويالرغم من طول معرفتها به، بالرغم من وجودهما وسط جمع من الناس هار سواد العينين العميق قد عكس أحمر شقق المفيب في نظرة تحدث بفحواها . وحشتيني أوى، سمعتها معزوجة بحدر أبرى وصداقة عاشفة. ابتلعتها فسرت في دماء شرايينها الباردة فانستها وأدفاتها وهدهدت أشباح خولها والشبهن.

الفاقت على دفقات رذاذ المياه الباردة فوق عضلات جسدها انشدود. انجهت إلى دولاب ملابسها بعد أن أعضت ظهرها للمسلمين التي طالما توسلت إلى سحر تأثيرها وانفقت بلوزة حريرية بيضاء ذات فيونك سنان عريضة وجونلة بنفسجية مخملية الملمس منسدلة وصندل أبيض عالى الكعب. تركت بلل شعرها لهواء الشارع الملحى الرطب وحدة أشعة الشمعس يجففانه وحاولت أن تتذكر ابن يمكن أن تجده الآن.



اللهبالمتصاعد



وقاهت أمام النافذة، ونظراتها المفزومة المهروسة تنطلق في أرجاء الدينة التي تفككت، وارتخت فوائمها وأجزاء كثيرة منها تكرمت فوق ظلالها، وتقلبت الهيوت كالأطباق البلاستيكية العالقة ببقايا الدهون والغيوم الثقيلة، الأرجل العارية المنحشرة بين أطراف العمواويل، وأطراف طوار الشارع الطويل.

امقدت نظراتها وتكسرت وتلاحقت في القتات وغابت بعيدا، غامت في دائرة الاتكسار والانهيار، تلك التي تكونت بين المساج الصحرب، وتنقلت من مكان إلى مكان بين النوافذ، والابراب، والاشتجار وصفارات الإندار العالقة فوق اجراس الكناس، ومائن الساجه، والعيول التي تبيدات معيماتها واختطات بدوى الدافع وسرخات طفلة على مائدة الختات، الكناس، ومائن الساجه، والعيول التي تبديات الختيات الذي المقات بكل المائة وعبوس الفضت بكارتها برصاصة اخترقت الزجاج المعتب، ووليد جرى بشيء امه التي أصبحت في حجم مشيمته طفاة في منزر البيت القديم، قشرة رمانة محروقة، وحبات سيرة، فيند نمنها لهب النار والمؤد الذي يحتضن نيرانه الزرقاء ويؤلم النيران الحمراء التي اخذت تداهمه وتهاجمه، فيدفع بثيرانه الزرقاء داخل ترمسة فضية، ويترارى في ركن من الجدران المرتبطة، وتكاد هي تمثل على الجدران كلما ازدادت ارتماشة ساقيها، وكلما اقشمر السقف فوقها، تبدل الدهم حول بجليها بهذا الحريق الذي يقترب ويحوم، ويتسلق النوافذ، أصبحت لا تلمس نافنتها، بل ابتحدت وهي تفكر كيف تتركها قبل أن تصمعد إليها بانفاسها الثقبلة، ويفقات خفايها الخفاقة وظلت نظر في كل الاتجامات. ربما تجد مكانا أخر تتنظر في كل الاتجامات. ربما تجد مكانا أخر تتركها فيه، ويبما تهبط على أرض لا تلتمنق بهذه الجدران ولا تصبل إليها تلك الحرائق، فتنفذ داخل جسدها وتحس أن ساقيها يرتدان إلى المؤضع الأول الملتهب إلى ذاك التوقف والارتماش فيترجحان مع السقف والارض المنفصلة، المنكشة

فلا تعرف كيف تنحنى بعينيها لتنظر إلى موضع قدمها إلى هذا التشقق اللزج فتقاربه وتدفع عنها الخوف، والاستسلام والقوتر، فتنزع عنها هذه الجدران، وتنزع عنها الرداء الذي احترفت اطراف، وتنزع عنها هذه الشقوق التي غطت نوافذ المدينة.

ريما ارادت أن تعود تلك الطفلة التي تأنس إلى نيران المؤقد الزرقاء، وحاولت لف شرائط شعرها الحريرية حول لهبه لتضمها إلى أصنابعها المسفيرة، فلا تخاف من ضمها إلى خصلات شعرها تتطاير معها وتمثلي بالطياف أحلامها وهي تعدو ويعدو خلفها موقدها وتشاكسه وهو يدفع بلهبه الارزق على مدى الطريق الذي تجرى فوقه وتنحدر بخطواتها فيتبحرج معها هذا المرقد لا تغيب عن سماع صوته فتدفع «كياسه» وكانها تفتح نوافذ الدينة أمام هذا العالم فلا شخاف لا ترتمش.

فكرت أن تسمع هذه الأصوات وأن تعود إلى سماعها، وأحست أنها في هاجة لأن تدفس نفسها داخل تلك الترمسة المفارنة النفسية، ريما كانت الهمهمات الخافئة المبحوجة التي تسمعها والتي تحس أنها تهز مكمنا في نفسها في التي تأتيها، من هذا الصوت المختبين داخل تلك الترمسة، ومن داخل الأشياء التي توارت واختبات بعيدا عن الحرب ومن تلك الروح التي انفصلت وسرت من داخل الجسد الملقي فوق النافذة إلى شريان بعيد، تلف وهي تعبر الأسلاك الشائكة وأجولة الرمال وسواتر الأحجار، ورموس المخافق المخافظة، تلف بين البرايات المفترحة وتدور، وتنزلق من النوافذ الخميفة، والكوات، وتنغمر بشماعات الموت، وتتدعرج وتتقلب إلى أن تعود إلى جسدها الملقي، لتأمس أصابعه وتضغط صدره، أنفاء عينيه، وتجذب بيديه فوق المدفع وتجري.



سها النقاش



وسائد

كان وقطنة بيضاء ووطياشيرة بيضاء أرنبين صغيرين يعيشان مع أمهما في أطراف الغيط.

كل يوم، السماء أزرق فاتح والزرع اخضر زاه والفاكهة جزر برتقالي والأرض طين مرتوداكن.

بالنهار، نلعب حتى نغوص في وسائد الساء الدافئة وقت لايخدشه شئ

والأرنبة الأم تحمل شنطتها كل صباح وتخرج لتحضر الطعام: أن أتأخر.

ماما تفتح شنطة السفر الكبيرة على السرير. في اليد، شريط ورق مكتوب عليه: LUFTHANZA. رائحة أسرة

تفوح هذا. هواء البلد الذي ارسلت ماما منه الكارت. شوارع جميلة بها اشتجار ولعب ملونة والناس شعرهم أشقر س.

هذا فستان لى. وحداه، عروسة بفستان أحمر منقط حلوى أجنبية: أزرار من الشوكلاتة في أنبويه كرتون منقوشة بقوان الطيف.

تتسبع عيوني وإنا أحدق وأقرض التفاحة الصفراء.

لماذا أصطدمُ برنين الملعقة على الزجاج ولماذا حلاوةُ الحلوي.. هكذا؟

لماذا ينبسطُ الأبيض هكذا على أرنب الحكاية والخلفية أخضر إلهيّ وقصوصُ القلب.. جَزَرٌ بعيد.

الجناح

هكذا، بعد أن اكنت تورنة الاهتفال، شحرن فاتن (اربع سنوات) برجفة تعتصر معدتها، فجرت نحو باب الشقة وافرغت من فمها سائلاً مرًا في هوة بير السلم الحلزيني.

كانت أمها، الأرملة الشابة، تتزوج اليوم.

ضبوءً مكتوم في أرجاء الحجرات ذات الأسقف العالية. أخر النهار، يعود رب الأسرة الجديد من العمل بهيئته الضخمة وأطرافه الكبيرة، يفلق باب العجرة ويُسمع صباح.

ذات فجر، سُمِنَت صوبًّا فَايْقَطْت شَقِيقَها الصفير فوجدا بابا مهيب الجد، يرتدى البيجاما، مازال. يشرب الشاى بالحليب ويفض:

غ غ غ غ غ غ : يسبِّح الطائر على النافذة.

في صمت، يجلسان ويقدم لهما الجد فطائر ياكلانها في بطه بينما يمرُ قطارٌ هادرٌ يُرى من بعيد.

سهاری

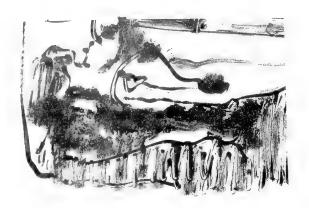
يسكت الجميع تمامًا عندما تدق المرسيقي وينفتحُ الستار القطيفة الأهمر عن مشهد مضاء. تدخل ماما بعد لحظة وتنادي بصبوح رئان: انتيجون!

تصفيق.

خالد وأنا لم نشعر بالنماس عندما غاطئا وأتي.. كُنا قد عاوننا ماما سعاد، جدتي، في إعداد البيت قبل أن تعوي ماما في الساء من الشغل. رثبنا السرير ولُمنا البوفيه واستحممنا.. وهاندن بالبيهامات والجوارب نفوح صابوبًا.

تدخل الجدة وقد الممرت وجنتاها من وهج الغرن في يديها صينية فول سوداني محمص، يُشع حرارة، يتناثر القشر على مريعات كُراس الحساب وخالد يلعب بجوارئ. نترقبُ صوت هذا، يصعد، نهمُ. لكنها ليست ماما، تبل ان تحكى لنا الجدة حكاية سيدنا يونس في بعان الحوت، تذهب لتضيع نرر السلم تتدجرج حنة سوداني في مربع في الكراس في الحوت في البطانية .. ولانشعر..

تعود ماما ليلاً من المسرح. هذه نغمةً حذائها وبقاتُ أناملها على زجاج الشراعة، ككل يوم تدخل هامسةً، ويكرن وجهانا نائمين.



عزة أحمد أنور

بيت العائلة



عندما وقفت العربة على ناصية الشبارع، اخذت انتظام إلى البيرت، اعمدة النور، البيرت المتلاصنة.. كان الشبارع بيدو كشق رصادى رفيح. لما وقفنا أمام البيت سرت رجفة داخلى.. السكرن يخيم على الأدوار .. ادق الأبواب فلا تتهرني أمي.. لما نظرت إليها قالت: لا أحد بسكن هنا.

هسوت عمشي يتردد من الداخل (مين) كان يأتي من قاع سحيق؛ اطلت بعينيها من خلف طرحتها السوداء، امسكت وجهي بين يديها المعربةتين بللته بطعم شفتيها ظلت رائحتها بي حتى جريت إلى الحمام.

أجلس على الكتبة، تواجهنا المنضدة ذات السطح الرخامي، اللمبة التي تتدلى من السقف وقف عليها الذباب، عصا جدى مركزة بجوار الحائط. كعابتها.

بير السلم أنبوية مظلمة لاأتبين منتهاها ، أصمد إلى غرفة البرح، كل أسطح البيوت أسطل بيت جدى: النوافة تبدو كلقوب صغيرة، المدينة كلها في فبضني. كتل الحديد تتارجح أمام عيني أجذب إحداها فتسقط الشبكة على حمامة كانت تقف على طرف العشة.

عندما فتحت الباب طارت جموع الحمام فوق راسى، الأرض مفروشة بالريش ومنقوشة بحلقات بيضاء ويغية. ثــــ5 عينان ترقبانى من خلف الباب، بحركة مرتعشة رميت له قطعة خبر، نرك يدى تمر على شعره الاسود ومن يومها صمرت انهب يوميا إلى بائع الفراخ التقط له بقايا التنظيف فيلتهمها دفعة واحدة.

حجرة عنتر قرب عشش الحمام والنجاج، يشيد جدى بأن طوال فترة حكمه لم تقع حادثة إهمال واحدة، وهو من أجل

ذلك يكافئه يوميا برغيف خبز يظل يوازن بينه وبين الأرغفة ثم يلقيه على الأرض وهو يودعه بنظرة أسى.

عمى

أراه كثيرا يقف أمام المرآة، يعر بيده على شعره الناعم وينسنان الشط على شاريه المائل للاصفرار.. يفتح حافظته يطمئن فيها على الصورة التي اختبات داخلها، تتسرب بعدها ابتسامة تمالاً ثنايا وجهه.

أحلق ذقني بالموسى بعده، في اليوم الثالي اتحسس منابت الشعر التي ازدادت حدة

عندما لبس البدلة العسكرية أول مرة، ركن جدى عكازه على الحائط، مضى يتحسس بدلت، ومن ساعتها لم تعد نسمع عنه شيئاً إلا من خلال ورقة يرسلها كل شمير يقرآها جدى بعصرت عال ليسمعها كل من في البيت حتى عنتر كان يضع رأسه بين ذراعيه ويطو صوته من حين لآخر، حتى فوجئنا بطرقات خافثة في منتصف الليل، ولم يكد جدى يفتح الباب حتى أرتمى على صدره ومنذ ذلك اليوم لم أعد أراه إلا فوق كرسى في حوش البيت.. يجلس ببيجامته ينثر الحب، تلتقطه العصافير، الكلمة أمزه، فيبدر كانه ينظر إلى شيء لا أعرفه.

العمة

وجه عمتى منذ أن بخلت هذا البيت بل منذ أن رأيتها على الإطلاق.. بيدو كروقة جرائد قديمة ومطوية، تضم ماكينة الخياطة دائما في للواجهة، تل القماش خلف الباب، القصائيس المبعثرة على أرضية الغرفة ترسم لوجة عبثية أتقلب على الكنبة، خطوط السجادة العريضة تلتف حول رقبقي، من فرجة الباب بدا ظل عمتى الشاحب وهي ترفع يدها إلى أعلى تدفع نقطتين في الهواء ثم تغرز بقية السائل في جسد زوجها فيتقلص وجهه دونما صدت.

ابن عمتي.. له وجه طفل وظهر رجل عجوز.. كان يصنع العابه دائما من الكرتون.. العربات، البيوت، ويظل يحدق أمامها بالساعات

عنتر

يقف لى دائما على باب المنطح.. ينبع إذا جان الخطر، العيال يترقبوننى على الاسطح المجاورة، أطلق الحمام من أقفاصه، أحرك الأعلام. أغوص واطفو وسط موجة من التصفيق، الحمام يرفرف بجناحيه كفراشات بلون القمان، مرج في بحر السماء الواسع.. أفاجأ به واقفا أمامي، ينزع الأعلام من يدى، يصفعنى على وجهي، يبدل الأعلام ويحركها من جديد، فيرجع الحمام إلى أعشاشه، يوصد عليه الباب ويهبط. عندما كان لسانه يتعلى جافا مشطقا ولا أجد ما أهناه كان يندفع إلى دجاج الجيران، بشكرن لجدى، فتندفع عمتى وراءه بالعصمى أسمح صدوت عواله معددا بطول السلم. حتى صعدت إلى السماح يهما وجنته معددا على البلاط جدى يدفعه بحذاته ويركنه بجوار البيت. أخذ العيال يجرجرية نحو الخرابة، شعرم الأسود يختلط بالتراب، لسنانه المتدلى يلحس الأرض اندفع إلى امى، أدفن راسى فى صدرها وتظل صورته لاتفارقنى.

امي

وجهك دائما مفسول بالدموم، بصفة جدى التى تلاحق أبى دائما حتى الباب. أراها فى عينيك، يده التى يدفعك بها، حواف الأرصفة التى تشبيت بها فى الليل حتى لاتسقاء فى الليل: تجلسيننى على سور الكررنيش، تخرج زفراتك ساخنة تختلط بالبحر والليا، تهنين فنعود. لايكاد المشهد يفترق عن عينى وأنا اراها تصلك صدرها وتتعدد على الأرض، تضطف الرقة لون وجهها الابيض. والحة القهوة تذوب واللعبة بضونها الخافت لاتبدد الخللمة التى تعدد بطول المكان، الذاس تنفرط الراحد على الأرض، وعينى تتوه فى النقوش التى اسدى سميكم مصديم سميكم مشكور.

صحفارة القطار بصراخها العنيد تظل حلماً لإيفارقتي اقف امامه بالسناعات، اتامله وهو يقف في فناء المحطة، اتطلع إلى بقعة الضدي التي ينشاق منها، دائماً في الليل استقط دن البرح العالى، العيال يجرجرونفي عارياً نصو الخزاية، ا أصحو فاجد قلبي ساخنا ينتقض، اقذف بقصي داخل إحدى العربات، اتهاري في الركن كجوال قديم، اللون الأحضر ينبسط بطول السماء، شمة بقرة معمورية تلف، عصفور يقف على حافة الساقية ينطلق نافضا ريضه، احب تلك المدينة دائماً في هذا الوقت. البحر يمارس جنونة، تصعد الأمواج على الطريق، تحطم كل الحواجز،. الساحل يبدو من بعيد كقوس مشدود رانا نقطة صفيرة تتارجم بين السماء والأرض.

مجد قديم

البيت لم يزل بقامته الطويلة رإن كانت بيون كثيرة صارت قامتها بطرك. عم زكى ينظر فى طويلا قبل أن يربت على كتفى ابن الاصول، البيت على حاله لم يبق اهد سرى كمال.. ذهبنا به إلى الصحة. كان يجلس نفس جلسته القديمة لكنه زاد عليها فوضع بده تحت ذقته، ذف يحرك يده الأهرى كما لم كان عازفا للكمان.. شة ايتسامة ترفرك على شفئيه، نظل اهر شميه انذكره له عندما اطلق الألبوم الذي تهرات هوافه الصفراء تبقى صورة اخيرة لم اشدا أن أضعها فيه. (رجمة) كانت تأتى له دائما بكرب الشاءى، ترفى وجهه بين يديها .. تبحث فى عينيه عن ذكرى قديمة. النور ينفذ من خصاص الفائفة، (روحمة) تقف فى شرفتها، وجهها كما هو بلون العليب، تضع كوب الشاي على السور، وبعض الحب للمصافير، رائحة الياسمين القديمة لا ترق زائل أمل أخير. الايارحتى

دوائر مفرغة



أنزوى خلف الدرج شهرى العصبا على هافة كتاب الدين، تتشنج بد الاستاذ على كنفى المعراج سلم من نور يضترق السماء، أصعد السلم وبممات جفت في روهي، سوف نموت ويلتقمنا الجحيم، إننى أكنب على أمى دائما، أهكي لها عن بطولات زائفة، في حصمة الحساب ضعرينا وقسمنا رجمعنا، أنا الاسرع دائما، محقق لى الفصل كله ثلاث مرات، اكذب على أمى وأقسم أني أكلت، أجمع قروشي في يد البائع والمتضن المجلة أقرأ قصائده، أكنب وأنا على مشارف السماء الاولى، اسحب أنفاسي حتى يختفي صدري، رجوتها بالامس أن تجتث جديلتي وأن تتفييني داخلها، لم تفهم، أنا لست مجنونة، كان يزجرني وأنا العب الكرة مع الصبيان، وأقسمت له أني لا أعرف الأرقام، لكنه ضعريني، ومع ذلك لم أحفظ الجدول وكذبت على أمي.

يضويني الاستأذ رغم أنى خبات صدري بعناية ولمت شعري جيدا، أتهاري، ينثر قصائده في روجي كي أعيش،
سوف أخونه وأن يجد مبررا لتعذيبي، ينزلق جسدي من الوعي إلى متاهات محتملة، معلقة من شعري بين سماجين، رائمة
الدم تستبيح ألمي، أمسد رأس الضفدعة فلا تحرك عينيها عن نظرة عتاب جارجة، لها ملامح استسلام دون ضجهج، نتبتق
رائحة الدم وإنا أعدو مذعورة عبر معاوات موغلة في العذاب، أحتمي بعينيه، يصفعني، في وجهي أخاديد الذكري كانت
أصلا صالحة للدموع، يغرس إصبعي في جدارات القلب، أخترق الانين وأتجاوزه إلى البطين، ادفع الصمامات بالمكس
وأبكر، يسيل الدم في هصة الأحياء ، أخرر في انبثاقات الرائحة التي تنخر استسلامي، يتناثر جسدي بين قصائده،
باردة الدماء والدموع، والقلب ينخجر على باب السماء الاولى، ليس على الجدران دم، لن تعيض النساء وهن معلقات وأن

يكتبن، يتعلى نشارى مفعما بالالم والرجاء، أن أدق المسامير في الأرجل وانشب القلب بالمشرط، يفرس تهكمه في خوفي، الدامه باردة للغاية، ولم تغلق المسلمية في من حصة الأحياء، يتخذنى في حضنه الدافي، ولا أغلق عيني، الدامه باردة للغاية، ولم تغلق المسلمية عينيها ولم تهرب من حصة الأحياء، يتخذنى في حضنه الدافي، ولا أغلق عيني، قلب حبيبي ثقبته القصائد والنساء، وكبد حبيبي أن يصلح للاستمرار، يفرد قصائده في عمري فلا أرى سلم النبو، أظل مملقة من روهي، يضمنني بكل بسلماة في كاغة الاحتمالات إلا الهروب من كذبه، عبر موقف صغير احب امرأة لا تكتب وتركني تأثية بين السماوات لم يعرك إمكانية تجاري كل الترتبيات، الاغتراق سمة حمرية، وأنا شلقت السمرة ومن عشقة ارتبويت، ولكني أكذب ما الله، سيهرب طلبي من تحت عشقة ارتبويت إلى متأمات الخلايا وأن يعرف الاستأذ أنى وأدت أنوثني وعدت نمجة لا يعنيها الصعود على سلم النورة ترتبل السمور للقصار ويرميها صوت العصاء وكان الإسمائية المناقبة المناقبة على كلية الارغاء ترتبل السمور للقصار ويرميها صوت العصاء وكان الإسلامة الأولى أيثم المناقبة على كلية الإقامة الدورة في حصة الأحياء، انكسل على عشقى وهو يقول إلى فارة مهذبة ويجذب شعري، أنس أن ينقصل رأسي واسترسل بين السموات، لكني محصورة بين ادعاءات عشقه، سوف نطق من نهودنا لاننا نساء، قال إلى يخمس نساء، ولني دافقة، رجوت أمي أن تحتث جديلاته الكيها كانت معلقة مع أنها تعرف كذباشي جيدًا، وتدرك انوش ويتخبها ولا تعلم أني الاحداد المؤرات ظم يشغلني أم وهديئها ولا تعلم أني الاحداد، وتحدد المعود المسلمية المنائد عائدة مع أنها تعرف كذباشي جيدًا، وتدرك انوش ويتخبها ولا تعلم أني الاحداد الإيكار.

يتكن الاستاذ على أريكة زيفه ويدعوني، أشمه نعجة سائية، واكره الارقام، وحبيبي يعضى تحو الدوائر المفرقة ويضحك عاليا وأنا أذكره بوعده وكان يزيع بكارتى ويصوق إلى الجنة، استباح جسدى كثيراً وإراد المكون لأطول فترة ممكنة فسحق روجى متعددا ولرغمني على الانزراء فيما بينه ربين الألم، وأغضى عينه الكاذبتين وضحك، وإناما اصبخ ولا أعود مثلهن، واكذب على أمى وأحب الضفدية، يضغط الاستاذ كتفي يورشق الحصا في المشتائر، كل أهل الثار من النساء، سلحتمي بلمي وإبكي، أن أكون أمراة أبراً، في السعاء الأولى سوف تحرح النساء ويكشفن الفور ويصحف، لكن الرجال الكاذبين دائما يتكنون على الأرائك وحدهم وأنا متعبة للغاية ومحصورة بين سمايين بلا مبرد، أبكي في حضن الرجال الكاذبين دائما يتكنون على الربائك وحدهم وأنا متعبة للغاية ومحصورة بين سمايين بلا مبرد، أبكي في حضن يبيى وانثين تحت الدرج، أخبئ أوردتي من الاستاذ وأنزا قصال السور، أربع يدى وأنا أنزا وأغضى عيون قلبي وأكنيت لكنه كمش صدري فلم يحد القلب الذي انزري بين القصائد والحنين، وتمدد حبيبين بين الحدور في بلق جسدي المنهن والمقبد، تتشخل روحي بين الحنين والعقين والمناء .

منارفتع الباب

ثقوب الحروف



قطعت شطراً شفافاً صدفيرا من ظفري الطويل.. نسبت منذ فترة طريلة أن أفعل ذلك، وكنت معتادة أن أفعل حين أهم بالخررج.. غير أني لست أستطيع تعديد هذه اللحظة.

أخرج فجأة، أتحسس راسى .. هجمها بقيق مادامت فوقها تلك القبعة الأنيقة السوداء التى لم أزهها عنها منذ سنوات.. ومازلت أرى أنفى يسير أمامى وتسير القطط.

لاحاجة بي إلى التفكير.. ولكن من أنا؟.. ما زلت في الواحدة والعشرين.. ربما الواحدة وليس الثانية.

ها قد اقتصمت الشوارع بجسد ينشطر إلى مقطعين طوليين جميلين وخصلة حادة مكثفة من شعري.. انشطرت الشوارع من أجلى وتوزعت ضفاف النيل على جانبي جسدي وانطفات بقعة غامضة كانت تتبعني في الأعلى .

ينتفض هذائي الطرئ نو العنق الطويل الذي ظلات ارتبيه منذ نلك الزمن البعيد.. تنتفض الداء قطط الإركان وإوراق الأشجار ويدي، ارتعد.. أنطلق دون هدف لتابعة نظرات من حولي.

تتطاير اوراق المحاضرات عبر الردهتين الرماديتين الزيتين إلى نباب كبير ومقهى فارغ على قارعة طريق مممدود.. ومع نلك فلم أمر بعد من أنا ولم خرجت اليوم وكنت قررت الهدو..

قال لي يوما ا هدوك يقلقني ..

قلت له: كان خوفي الرحيد هو أن تكتشف ـ لأن عينيك واسعنان ـ أننى أحبيتك بعدما كبرت وبعد الدرس الأول ساعة لمعتنى أنظر بشرق ولهلة إلى نظراتك وحركتك وأنت تجرى دون سبب.

قال: ولماذا لم نلتق قبلا؟

ثم اختفى...

ساعتى متوقفة .. خصلاتي متوقفة ، وإنا أمر بين كوبين وجذائين بالقهى نحر المبنى المظام المجهول الذي ذكرتني هيئته بك.. أكره اللون الأسود بينما يبتعد شبحك قليلا..

كان خواص الوهيد هو من تلك الأطراف الطرية الملتصفة باللحم من اظافري . وقد تكونت منذ لحظة . أن تست**ط كارر اق** الخريف، فلا تستطيل خصلات شعري الملونة التي امتلكتها اخيرًا . والتي تحرك بعض انفجاراتي الداخلية اللامفهومة والتلفذ بكابة الصمعت فيتمايل ظله في تلك الأيام التي تظالفي كفيمة . اكنت طفلة معك ام كنت كبرت؟

اذكر فقط حينما اتخذ جسدى هيئة قبعة مطوية في تبعثر ولا اكاد انتكر، حين قابلتك لاول مرة، سوى ان حجم راسى نما قليلا وحده روسار قادرا على ان يغطى أخيرا بضمار مدرستي الأبيض، لكنك لم تلحظ ذلك، فقد ارتعدت بين يديك حينما حاولت لمس شمرى وكتفي وانزلقت كفاك على نراعي اللمساء المتوقفة البدينة .. بعدها تصاحبت مع قطة قديمة لاتعرفها انت.

حكيت لك يومها انس لا ادرى إن كنت صفيرة وانى ثرثارة وكانية واننى اكره اللغة الفرنسية وهذا السلم الفميق المُؤدى إلى الردمة وهو يستقيم بين ذراعيك عندما حاصرتنى هناك أمام الضوء الضافت لست أفهم كلمة «الوهان» تلك التي يرددونها كثيراً.

لقد حكيت لك كيف بذلت جهدا مضنيا لإخراج ملابس بهلوانية قديمة من خزانتي لأعب بها واحشوها بأي شهره.. كان من بين الملابس جرريان المصران بلون دماء الزهور.. لست اذكر كيف وصفت لك اننى استطعت ان استطيعهما وهما مهلهلان ومدى دون عنف.. ولمنى كلب الجيران وإنا أهرع سريعا وقد بدت على وجهى تعبيرات غامضة واخترقت الخرابات لاسير بين هضابها، ثم استط وأفيق على صورة احد الصفار التشروين يقف مذهولا أمام يدى اللطفتين بسائل بنى شفاف ذى رائمة كريهة.

كنت مذهرالة من نفسى كما ذهلت منك إذ بدا دخانك فى الانتراب نحوى.. كان شهّ بيضة صغراء باهنة معششة، ظهرت مخيفة وإنّا ملقاة بين قمامات الخرابات النتناثرة.. لعلى ظننت ان البيضة صالحة للأكل، لكن سائلها الطريّ كان قد انزلق على جوربى الأهمر المتشقق القديم.. بدا السائل كبشرة امراة عجور تحاول عبثا التجمل بالمساحيق.... صدار الجورب يتهدل.. وصار دخانك يظفني ويستدير بي.. وازداد السائل في انزلاقه.. خيل لى أن الزلال الفاسد سيغطيني وصرخت.. ثم اصطدمت بجسدك الثقيل ووجهك.. وحاوات تقبيلي فهريت.

كان الصغار قد كثر عددهم من حولي بحثًا عن امر مدهش يثيرهم لكني لم اجد أبدا من كان مغامرا فذا مثلي إلى حد العبت ببيض الخرابات، وإن كان من المعتمل أن يكون بيض طيور مختثة خجلت من قبحها فوارت نفسها ـ مثلي أحيانا ـ والقت به في رجه الشمس.

لقد تذكرت أننى رحلت من مدينة «وهران» (⁽¹⁾ بعد تلك الحادثة، دون أن تلقننى الحروف الأخيرة من اللغة الإكادية، قلت لى إنها الطريق لتعلم كل اللغات بما فى ذلك كلمة «الرهان».

لقد اندثرت بعدها وصرت اراك في نوافذ القطارات وفي رسومات تلك اللغة.. تبتسم لى وتحذرني من بيض الخرابات.. ولم اكن ادري ساعتها هل أخاف منك ام أحبك ام.. ام اقترب رغما عني منك كي تظهر من جديد.

في تلك الليلة التي ظهرت فيها فجأة مرة أخرى اختلطت أصوات قرقعات طباشير الفصل وطرطشات العجين في المنزل المجاور والنباح والمواء ومضيف النخيل والبذور على الشباطئ وهمس النمل والآذان في الفجر وبالقات الرصباص وصوت نزيف العيرن.. وظلك واقفة أمام المراة أرتدى وانزع خمارى.

كان لدينتي البعيدة الفشيية خلف القطارات والقضبان التشاجرة المتعامدة عبق وعينان سوداوان تنامان في احضان جبال «الرجاجو» ^(٢) وتضمان اقواسا حادة من كورنيش صامت تثقل انني من حين لأخر بالغراغ النليل السقيم.

استمرت طلقات الرصاص تصور بقات الساعات وتشق انهارا.. تصاعدت لحي الرجال السود كالدخان.. كالشهيب.. انهمرت النظرات القاسية فوقى تواريها ارصعة باهنة اللون تتلالا حتى تصمت تماما، ويعتصدر الكون في تفاحة لامعة اتحسس فيها استدارة اخر للبحر لكنه توقف.

انحدر جفنى المتكاسل نحر بساط المرج الأزرق المغيف والصحفور المهشمة دون هدف. وصرت أفزع كل يوم حين يتراس لى وجهى الآخر فى إحدى المسفور العملاقة المغيفة ان احد الأرصفة اللامعة وقد اكتست ضوءا سماويا كنت اشعر أنى إثنان، واست أدرى كيف لمحتك رغم ذلك، وأنت تصعد الجبل لتحتمى به من الرجال السود وهم يتصاعدون

١ ـ وهران عاصمة الغرب الجزائري

جبال الرجاحر: جبال خضراء ثلل على الدينة، وتعلوها كاتدرائية قديمة.

خلفك كالجثث.. لقد اختفيت ذعرا خلف أجراس الكاتدرائية الصامتة العتيقة.

كنت الدعتنى اشعارك وكتبك الثقيلة لكنك رفضت أن المك رحيدا وأن اساعدك فى بناء مخبا مسغير بخفيه هدير موج البحر، فمنحتك كفى وغادرتك وأنا ابتسم. فقد اتذكر الأن صوت الرياح وهى تقتل البحر، وقد اخافتنى فتناسبت الليل وهو يهيط ويختلط بالأجراس ونامت فى عينى خمس نجوم سمعت حفيقها . ثم اختفت وتحولت إلى أشباح رجل درن عيون،

استدارت المويجات الصفيرة في لوجة البحر الساكن من الأسفل واستلقت عينايٌ في تلُّهما الصفير تتحركان للعرة الأولى في مواجهة اللومة والسفينة التي كانت تغرق من بعيد.

هدات انناي.. ظلتا في مكانهما طيلة سنوات تستقبلان الصمت الصارخ وتنامان في هدير موج دون رائحة.

صمار ثمة ناع غربى يصدح من خلف الامواج كل صيف، بينما تشحب بعيدا وجره القرى وللدارس البيضاء الفقيرة.. ثم ماتت الطازونيات والعين والمويجات فى وهران فجاة، ولم تكن ولدت قبل ظهورى وقبل اغتيالك، جفت الأصداف فى رحشات البحر القارم وسالت دماؤه.

احتضنت راسى الصدخرى الذي لم يتم منذ تلك الليلة التي شهدت فيها مخاض القطة الصدفيرة التي آبت إلا أن ترافقك في الجبل في بط، وهين مات بزغ الفجر واسقطوك في بئر الكاتدرائية وبقت الأجراس وركضت الملم بموهي الماهزة من فوق الرفاذ.

التقت عينائ فوق السماء.. كنت لم ازل بعد أربد حروف اللغة الأخيرة وأنفس عروقي وأحفر شرايين غاضبة نافرة كالنفل في معصصي.

ظلَّ ظلَّ رأسى المصفير مستلقيا عامين، كما ظللت ابحث بجنون عن القطة الصخيرة التي تسللت وهريت بدموهي وياهدابها ويقطيطاتها في فمها، وترمشت السائها وتروحت الداؤها وصارت ذات عيون كثيرة تذكرني بثقوب الرصاص في رأسك الذي تقهر بصمت اشبه بصمت حواف منافير الطيور.. كانت اجنحة النووس موجا متلاطما ذا وجنات منبعجة والصفور تنفق.

نام الليل إلى جانبي، وصار لشعرى رائحة الياسمين.. تصورت اننى قد أجدك ومعك حقيبتك الخضراء قابعا داخل الطحالب البحرية معددا تحتاج إلى ، وتستومى قصيدة جديدة، هذه المرة بالعربية، لا بالفرنسية.

بحثت عنك في محمات القطار.. في المحارات.. في الحفر.. في السوق... في الجبال.. في الشوارع والخرابات.. خلف النوافذ.. في السفن الغارقة.. بين أخضاب البنايات.. على كراسي المقامي..

كان المنكبون صديقك وصل وامتد ليمون معى بين سبقان الكرسي.. ما زلت لا أعرف إن كنت هية أم أني من لحظة

سقوطك وارتطامك بدمائك.

لقد وزعت جسدى بين تقوب رأسك.. حروفا حروفا.. وظلت حروف العنكبوت وشفتاى تتصاعد كالدخان.. وتتسرب من النافذة اللرنة للمبنى الظلم المجهول مخلفة وراها سحبا بيضاء.



44

منالء محمد السبد



غدًا سيسافر.. سيجمل في حقيبته منديلاً من القماش وماكينة حدقة رمسواكًا ويضعة جنيهات، وسيجمل في وجهه ذات العيون التي تنفزني بجزنها المكترم تحت بياض العينين وفي القنامة الحيطة بمحجريهما

سيختفى من البيت ولن تعود تؤوقنى رؤيته وهو مكشوف الساقين ليلاً. تعايلى كي استطيع تغطيته دون أن يوقظه شعوره بامتراد الفطاء عليه فيفتح عبوبه على وقفتي التلصصمة بحواره ويععل ذات الفحة . حينما ينتفض جسده ويعطى و همه للحائط وسعد الفطاء تمامًا . تلك الفعلة الني لا اهكيها لاحد في الصباح.

غدًا سيساعر وإن أحتك به وإنا أعبر المر المؤدى للعطيخ بينما رداد وضوئه يفرش بالأطات ما تحت الحوض صوت ارتطاع وجهه بالماء ويصفقه حين ينتهى وثمة همهمات غامضة يحدث بها الله بعد مهايات صلواته وأنا مسأنكش الأوراق حرابي كما أشتهى، ساتفرج على «نادى السينما» وسنسهر حتى أسمع صلاة فجر الراديو. سنتنفس الهواء في الشوارع الرئيسية وساغني فيها حين أريد وربما ساتوقف حين يخيل لي أني أرى عيونًا مثل ومصة خافتة وفي طعم أشيائي الخاصة - قصيلة دمى ولون بشرتي وذات الجبين الضيق - وقتها أصمت قليلاً ثم يصدر منى كلام كهمهمات ما

غداً سيمافر وسيبدا نزيف التذكر ورائحة أشياء صغيرة بدأت من عندها الدائرة كأن تضحك عيوني حينما بويخه للدرسون لفشله في كتابة هرف الهاء أو أن يحمر وجهه بعد أن يصفق العيال لإصابعي التي طالت سلسلة جرس المرسة وفوري بالرهان. بومها تركنى أعود للبيت وحدى وبعد عشرين عاماً ومنات الأحداث أشار لأحد الشوارع الجاراع الجاراع الجاراء التي تصل لبيتنا فحسب بلا هواء ولا عربات ثمر ولا أيّة مساحات كافية لرؤية سماء بنيرها قمر مكتمل. أشار لاحد الشوارع الجانبية تلك التي ببيوت صامتة على الجانبين وفي الأرض تراب ومياه صرف صحى. ساعتها قلت ولاه فهدت عيناه مخيفتين كميني جنّة لم استطع نسيانها حتى وانا استنشق هواء الشارع الرئيسي وأعبر انوار محلاته بعفردي بينما أصابعي تتحسس أثار صفعته على جانب وجهي.

غذا سيسافر. ستبكى امى كثيراً وستذكره بجملة أو اثنتين فى كل مرة نجتمع فيها حول طعام جيد وسالح نظرته محفوطة فيق صلاحه إلى الذين حسار وجهه عليناً بالصعت. سنجهم صورنا القديمة وسناحان تتبع مراحا تطور حزن العينين. سنسال أمي عما إذا أدات القابلة فر رشت فيهما ما معلماً أو رماد احتراق عروسة ورقية أو أي شمي، من هذا الهينين سناسال أمي عما إذا كان ظاهره هو الحديث عن القبيل وساهرب من أمامها بسرعة قبل أن تتذكره وترز كلاماً له معنى واحد تفهمه كلتانا وإن كان ظاهره هو الحديث عن مصنيت، عليها وابتسامة سنته الكسورة وميونه التي كانت نساء العائلة بطن النظر إليها في شمهور حملهن الأولى ثم مصنيت الإلى من المناتة بطن النظر ألها في شهور حملهن الإولى ثم البعد المناتة بطنا القلفة في وجهه فترتد عليه جروحاً بالمعدة ريزة على صفعات بجانب الوجه.

غداً سيسافر سيمرض عليه ابي نقوداً وسيرفضها. سيخرج ابى من صمعته ويقول له -إذا اوصلك فهوز الأخر راسه ويدارى صوته المغنوق ويمشى وحده. حيننذ سلحكم لف الغطاء حول جسدى وساتصنع النوم العميق كى لا يسمع أحد تلك الدقات التي توشك أن تفكك صدرى. ساحتمل مرور الثلاثين رقيقة التالية لصوت ارتطام الباب خلفه ثم أزيح الفطاء ببطء المستيقاين واقوم. في طريقي للحمام سأحاول التماسك أمام رذاذ وضوئه الباقي تحت الحوص. سأخلع ملابسي بسرعة وسأطلق شهقتي تحت رشاش الماء.



98

مرة التلمساناء



ملانة بيضاء كبيرة مربعة. يمسكون باطرافها. اربعة رجال ان ربعا اكثر. ويقذفون بك إلى أعلى، ثم يلتقطونك صائحين. وأنت زائغ البصر. لاهت الانفاس. يكاد قلك ينظع كلما قاربت قمة شيء بدا لك بعيدا وأنت على قدميك تفكر سريعا متى تنقهى لعبة الموت؟ وكيف ستكون حركتك على الارض بعد ذلك؟ (هل قرأت يوما قصص «لاكي لوك» المصورة؟).

برميل يمتلئ زيتا أو قارا .. وعدد من فتيان الكاويرى الأقوياء الفيازنين بلتفون حولك أيها الغريب. القادم حديثا الى مدينتهم المنفية فى المسحراء ويقذفين بك فوق الملاحة البيضاء بجوار البرميل الكبير. ثم يغطسونك فيه قليلا قبلما يدفعون بك إلى كومة هائلة من ريش الدجاج الأبيض. الذى يلتصف بك واحت مازلت تعانى الغثيان والدهشمة فتحسير مثل ديك كبير موفور الريش، ويائس. (ها أنت الأن تتذكر قصص الطفولة المصورة).

تفتسل في الفندق القريب. وتزول عنك رائحة الزيت الاسود والدهشة .. تقف على قدميك راسخا. وتحكم إغلاق الازرار التي تزين مسترتك الهنية.. تكتم رغبة في التقيز وتخرج إلى المسحراء منتفخا بنصرك. يراك بعضهم فينحنون لك. والبعض الأخر يسخر من برويك الإنجليزي. لكنك الآن تعرف لعبة الموت وتحفظ طقوس أختباراتهم عن ظهر قلب. صرت رجلا بحق. تستطيع الآن ان تدخل سيجارة ملفونة بيضاء وتتركها تتعلى من جانب فعك الأيسر. عن عدد. نعم. ضع بدك أ

^{*} من مجموعة قيد النشر بصوان دسازاد

في جيب المديري الضيق. وانظر إلى الاقق البعيد وفكر. أنت الآن «لاكي لوك» نفس». لا ينقصك سوي حصمان هزيل وطيب. يشاركك الصمت والتأمل والمفامرة والوحدة، أنت الآن قاهر هؤلاء الارغاد الخبولين وسيدهم لن يستطيع آحد أن يربطك من اطرافك الأربعة ألى أولناد أربعة في شمس المصحراء. ووصب عليك السل حتى يتأكك النفل، ولن يستطيع آحد أن أن يقودك إلى معر ضبيق بين جبلين لهصب على راسك وراس حصمانك قدرا من الزيت المظلى. ولن يجرق أي منهم على إيذائك في أثناء أحسانك المؤدرة عن البار الوحيد المكتفظ بالبلهاء، تستطيع فوق ذلك أن تمسك مفاتك الرتبة فربها الاحمر المطرز بالاسود اللامع من خصرها وتقبلها في فمها أمام الجميع . فيحسدونك ولا يقتربون منها أثناء سفرك قط كما المنطيع أن تغادر الفندق دون أن تدفع الحساب ودون أن تصطحب أنيساً، فلابد أنك عائد، عائد الي صفحتك القديمة الضعود في كتابك القديم الصود ولعبة المورد،

وريما لا يسمونها هكذا بالإنجليزية. فقد قرات قصمى لاكن لوك وأننا فى الثانية عشرة من عمرى. ما زلت اذكر تفاصيل اللعبة. التى داهمتنى ذات مساء قريب.. وكنت أعد الايام التى مرت بعد الشهر الثالث من موت «دنيازاد» مرت إذن تسعة أياء. واليوم هو الخميس. لم بعد الإثنين يعمل حزنه الخاص ولم بعد الخامس عشر من الشهر يخلف غصة فى المطق. لكنى، انذكر ما زلت وايكى.

وريما أكون قد خضت حقا لعبة موت مشابهة. وطقوس اختبارات آخرى، تقتل الخوف والدهشة الفزعة لم يتبق ريما سرى اكتساب مناعات الفقد والقدرية المستسلمة والترقب، احتساء الشاى كل يوم دون ملعقة سكر واحدة، وبدن إحساس بالمرارة، هكذا، لم يتبق سوى أن أصنع ليلة حب معاشة لتلك التى عرضتها منذ ما يقرب من عام أن أضبع حلما أخر بالانتظار، هل تكون هذه الرة أيضا بنتا؟ وكيف اسميها؟

ليس من السمل أن تخرج من مازق التفكير اليومي في الموت. دون أن تفقد بضع ذرات من وجودك الملموس.. قد تتساقط خصسالات شعرك في هدوء الايام التالية وقد نظل في الليل معقوح العينين على الارق وقد تقضم اظاهرات من الحموه وأنت تقرا جريدة الصباح وربما أيضا نققد شهيئت للمعام وتفقد معها بضع كيلوجراسات زائدة. وتضع نظارة طبية للمرة الاولى في حياتك. وتبقاع قرصين من الدواء الذي اكد علية الطبيب بعد كل غداء وتشعم بالهزال في ساقيك فقر فعهما فوق وسامة كبيرة طيلة الليل. وتندفع الدماء الى راسك بطيئة حين تهب من كابوسك للمتاد. فتترنح في طريقك للمحام. وتتقيا الطعام والدواء والرغبة في البقاء حياً هكذا. لكنك تعرف الأن جيدا لعبة الموت. فلا تراوغ. ولا تتدفع ثانية فوق للاحة البيضاء. التي ترفعك إلى قدم الأشجار وتأتقطك ثانية زائع البصر.. فقط انظر في مراة الحمام إلى شحويك الجميل. وتذكر آنك ما زئد عراق الدور.

97

انتظرت خمعة أيام بعد انتهاء النزيف. وأضات شععة في غرفة نومنا الربعة، ارتدين بيجامة بيضاء شغافة. وتركت فتحة كبيرة يطل منها عنقى وصدرى، استلقيت إلى جوار زوجى ورحت انتظل إلى خيالات الظل المرتسمة على الغواش وفوق الصعوان كل شيء خاضع الآن للضوء الضعيف المتراقص النبعث من الشععة الحمواء. كل شيء يتقافز بطينا في حركة متكررة فوق الجدران (تتهاوى سريعا يا صديقي فوق ملائك البيضاء لكتك لن تلبث أن تلحق بالهواء الفاصل بين رحوسهم وبين قدم الأشجال القريبة. ترتفع وتهوى، ثم ترتفع ثانية رتفل انك لن تبلغ الأرض قط. ثم ترتفع وترتفع وترتفع. على صعياحهم المحموم. وتهيط مرة واحدة واخيرة لتلمس باطرائك المتقلصة اطراف الملامة الساكنة الآن. وبين ضحكاتهم والمفهم تنصت إلى دقات قلبك التسارعة، وتكشف عن عينيك الغشارة مازك تحيا. وتنتظر اختبارهم التالي)

دفعنى زوجى بحركة رفيقة من يديه.. كنت أتمدد عارية فوق جسده. وكانت حبات العرق تفطى صدرينا المقلاممقين استلقى فوق ظهرى إلى جواره وآمد يدى إلى بطنى الذى تكور بين جنبى خانفا مرتمشا، أى لعبة نلعبها الأن ثانية؟..

تتحدى خوفك، هذا كل ما في الامو. وتنصت إلى صوت الدماء الشفقة في عروقك، حارة. وتحكم إغلاق أزرار سفرتك ثانية. حتى لا يصميك الهواه القادم من النافذة الصيفية تفكر في حصانك الهزيل وفي فتأتك المفتونة بك وفي صحرائك المتدة إلى الأبد. وتمضى في الطريق الذي خططته ببدك فوق صفحة السماء لا تلوى على شيء الموت حل، الموت حل ورحل، والانتظار لا طائل منه.



ميرال الطحاري



محرس الرسم كنان إذا أمسك الورقة والقلم، فسيرسم وجهها، ومدرس الحساب عيناه دائمًا على وردتين في محرها، وبين كل نظرة وإغرى، قد يكمل المساقة، أو يأخذ نفسًا عبيقًا من سيجارته. ومدرس الألماب، كان يضمك حين تجرى، أو تضع يدها في خصرها لتعيد ثني الجذع، ويناديها ويا كلورقة».

كان اسمها هند، وإذا غافلت الملائكة، وجاحت فان تبيع ورويها، وإن تعقف شعرها للرزاء وتدخن البانجو، وإن تخلي وجهها عن مدرسة الإنجليزي...

ستخيئني تحت سرير جدتي، وقد تعنني بالهرب...

... وتعالىء

... دتماليء

الشمس كانت مشرقة ذلك اليهم

ولكنها تكون مشرقة كل يومء

- لا أعرف فقط أحسست بها كذلك.. أريد أن أركل كل لعبى وأن أزحف من تحت عقب بأب الحديقة إلى الشارع..
 - وأمك ستقول تربية شوارعه
 - ـ ليس مهما، المم أن أخرج... «اخرجي:
 - . ساقى تتعثر في الأرض... دازهفي،
 - . لا أجب الزحف، أو تسلقت الباب هل سأخرج؟!
 - دريماء
 - . الباب املس.. وتسلقي الحائماء إنهم يركضون ويتبادلون الكرات والبنات تصفق وارحفي أكثره
- (ارْحف، ارْحف، ارْحف... الرصيف بارد، والبنات اغلقن النوافذ والصبية ركلوا الكرات بعيدًا وبداوا الصغير، الليل معتم جدًا يا هند وإنا خائفة.
 - ... ثمة وربة لا أعرف من أهداها له، على الطاولة، بيني وبينه. مررها على وجهي واقترب....
 - هل تأكدت أن المرات خاوية، وأنهم غادروا مكاتبهم ولم يتركوا إلا السكون؟!
 - هل بعثت الساعى ليحضر لك القمر؟!
- انا تاكدن ان العربات من خلف الزجاج المقم تجري، وإن بها اشخاصاً لم يعرفوني بعد انترب، صاسمح لك، حشى لو تقلبت في فراشك، وتتاجت، وتلت... ووما للمانع..؟! انت جميلة على اية حال؛»
 - (انعسى مع الملائكة تلك الليلة واتركى صدرى لن أحب)
 - حمص الشام، والترمس، وعقود الباسمين والورود الصغيرة اشياء رخيصة جدا وتباع على الأرصفة... للمحبين
 - كل من في الشارع سيعرفني

على الرحسيف أولاد يتسكمون ويصفرون لي. كان ذلك منذ عشر سنوات، وكنت بجديلتين وقصيص أبيض، وفي شعرى ممسى. به فراشة وفي الزفاق قهوة كان يجلس عليها أبى وأصدقاؤه يخفون زجاجات البيرة عن أعين المارة إذا كانوا بناتهم.

ولهى الرصيف القابل ستركض مدرسة الإنجليزي نحيلة وبيضاء وشعرها دائمًا مقصوص وستقول لى دهايء، وعلى السلمات ستقابلنى صديقتى وهى فى الشهر الثامن، وفى يدها طفلة، سوف أخفى عينى بنظارة معتمة، وإن أتلفت حولي، وسادير الضائم العريض ليصبح ديلة، وأضعه فى كفى الشمال وأضع حول وجهى غطاء خفيفًا.

سيعرفوننى من شعرى؟! وربما من مشيتى، ساركض اكثر واكثر. والمر تتكس فيه النسوة، والمرضة ستسالنى وعروسة؟!»

وفي الممل المقابل ستقول اخرى «مبروك» وهين انظر له فان اطالبه بشى»، فقط ساسناله ان يعطينى مسورة هند. التى كانت تلاعب قططًا فى سلة، رسمتها ذات يوم على ّمراة مشروخة.

... يده تتحسس وجهى، تتحسسه اكثر.. «الحمد لله؟اه.. يسأل .. ابتسامة أخرى، يرفع رأسى، جسدى، كانت هناك أمرأة تممل النسوة اللفوفات في الملاءات وهن يترجعن. أين ذهبت؟!

للذا لم تلخذني؟!.. سيتمسس مرة أخرى رأسي رجسدي، ويقول لها: «دعيها»

یفتح یاقة صدری، یمد یده...

هل هو الدوار أم النماس أم تلك الروائح التي ما زالت تأكل في جدار معدتي؟!!

«المعد لله؟)» يتحسس جسدى اكثر، ومن خصرى يسندنى وأنا أمثس فى الطرقات للعقمة وفى جوامى قطعة من القطرة المعقمة والمن منزير المعد لله؟!» واخر منزير على القطر، ولمن حوالى رجالان، والحد بمعطف أبيض يتحسس جسدى ويسال.. «الحمد لله؟!» واخر منزير على الحائط، بعد قليل منيسحينى ويقول: «ما الشكلة؟!» أنام على ساقها، تلاعب قططها وقد تغزل لى في الليل عقوم الياسمين وفي الصباح نظمها من أعناقنا ونعلقها على الصبور البيّة في إطاراتها، وإذا يكت عيونها مرة أخرى فسأقبل لها الشكلة؟ ها الشكلة؟ ها الشكلة؟! قطعة لحم، كلة قطن، يقعة مم؟!).

تعقف شعرها للوراء، وفي الهواء بضان، وفي مفرق شعرها ندبة.. ءهل كربتك امك بين مفرق شعرك كي تكفي عن البكاءا؛ داساقها فتقول: دهل جريت البانجو؟!»

1 . .

.. اركض بين حاجبيها الثقيلين «لاء ولم اثراً سيمون دى بوفوار ولا فرانسوا ساجان

. شكلك على العموم رومانتيكي

تركض فارة من الرصيف إلى الرصيف.. تقترب منى اكثر.. فأترل لها..

.. هل تحيين أحدا؟!، هل كان لك شغائر؟!

هريت أنا وهند من المدرسة ذات يوم.. ركضنا في الخلاء، جدلت لى عقدًا من الفل وقالت:

سأعلمك الرقص..

ثم خباتنى تحت سرير جدتى ورحلت مع الملائكة.. وإذا وضمتنى فى كلتها فلن تضربنى أمى هل تعرفين هندا؟! إنها الآن تلفظ قطنا وإحما وبما، أو تلاعب قطعالصفيرة، شكلها أيضا رومانتيكى.



أصولها الصربة القبيمة ..

وفى عام ١٩٢٦ توجت الباحثة جهدها والشق الأول من مشروعها الكبير لدراسة أقاليم مصد وأواياتها واستاطيرها، بإصددارها لكتاب (فلأحر مصر)، الذي يضعه اليرم الكاتب أحمد محمود بين يدى القارئ العربي تحت عنوان الناس في معهد مصر..

ولأننا في هذه اللحظة بالذات أحوج ما نكرن إلى إعادة اكتشاف روح مصير والمقائق الضيارية في أعماق اللاوعى المسرى، التي تؤكد تجانس كل المسريين بعد أن توالت مصاولات تأجيح الفتن الطائفية والعنصرية الكريهة واختلاق صور نمطية محمطنعة تفرق بين شحال الوادى وجنوبه، وأو حتى من قبيل التنكبت، لأمداف بمسرفسهسا الله والتريصون بمصور.. ولأن سر مصو تاه في زوابا النفس تصد وطأة الضبريات والصبراعيات الينوميية، ليصبح حاضرنا مهددا ومستقبلنا غامضا... لذلك كله تصبح سجارلة إعادة اكتشاف الذات أمرًا لا غنى عنه، حتى لوكان ذلك من خلال عيون الغرباء بعد أن غفلنا نحن عنه!!

في إطار هذه المصاولة يقدم الاستأذ أحمد محمود كتاب (الناس في صعيد مصر) لنعايش. بعيداً عن النكت والتشنيد مات والمبالفات - مصرة من حياة سكان جنوب الوادي، لم تطمس السنون ملاممها. بل لعل بعد الشقة الزمنية بين تاريخ تأليف الكتاب وترجمته، وتأكيد المترجم الصعيدي الاصل لاستمرارية كثير من الظواهر التي رصمتها المؤاهر التي رصمتها بالمؤاهر التي الحمل وصمتها بالمؤاهر التي الحمل وسمتها بالمؤاهر، إنما يؤكد تراصل الحاضر بالماضي.

وعلى صفحات الكتاب يكتشف القارى، آيا كان موقعه الجغرافي على ضريعة الجغرافي على ضميعة الوادي إلى أي مدى تركت الطبيعة بممعتها على روحه المصيغة بالوادي أورثته الخوف من الضياء والعفاريت، ومن الوادي المتب الرضا والصبر وطيبة التلب وروح المرح الذي سمرعان ما يحل النفسب والشاعر المتاجبة مصابح المتاب المتاجبة لمصيط الكتاب المتاتبة المتاجبة فمصيط الكتابة المراة الدائمة المساعر المتاتبة اللي شعطها المحرد. ثم يكتشف مع خصصية الكتابة المراة الدائمة المساعر المتاتبة المال والمساعر المتاتبة المناتبة المراة الدائمة المساعر المتاتبة المناتبة المراة الدائمة والمساعر المتاتبة المراة الدائمة والمساعرة والمساعرة على والاسرائم والمشاعرة والمساعرة على المتاتبة المراة الدائمة والمساعرة والمساعرة والمساعرة على المساعرة على المساعرة

الشعونة، مدى التشابه في العادات والمارسات على امتداد الوادى.. ففي نفس الوقت الذي كانت تطول المجود على المحمد حول المجود الاثرى الكبير أصلاً في الإنجاب كانت المراة في شمال الوادى تؤدى كانت المراة في شمال الوادى تؤدى وللاحقاة نفسجا تتكرر في تقاليد الزياج والميالاد و (السبوع) وحتى طقرس المن...

ومن اكثر قصول الكتاب إمتاعاً وإثارة للدهشية ذلك القيصيل الذي خصصته الكاتبة لتنازل أعمال السجر والشعوذة والجسد.. فرغم ان اهم ما يميز عمل وينفسريد فالكمان بشكل عام هو معايشتها الكاملة للفلاحين في قراهم إلا أن لفةالكتابة في هذا الفحل بالذات كفيلة بأن ثبغم القاريء للتساؤل.. هل أذابت شمس الجنوب الصارقة كل معلومات الكاتبة عن حقيقة التماثم وأصولها ليحل محلها إيمان مطلق بمفعولها؟! أم أن الكاتبة بلغت أقصى درجات التقمص لشخصية الرأة الصبحيدية وهي تكتب هذا القصل فلم يبق ما يدل على هويتها سوي مشرتها البيضاء وشعرها الأشقر؟!

وفى النهاية تقدم الكاتبة اهم فصول عملها، والذي اختبارت له عنوان (اشبباه محسر القديمة) وجاولت خلاله أن ترصد العادات والمتقدات وأصولها الفرعونية..

وإذا كانت العين الغريبة قادرة على أن ترصد كثيرًا من الظواهر التى قد نغط عنها لطول منا اعتدناها وعايشناها، فإنهاكثيرًا ما

تخطى، فهم دلالات بعض الأحداث، وهنا يتبدى لنا البهد الذي قام به المترجم في الأصرح والتصديع ليسعض الاصداث والوتسائم التي أورتها الكاتبة في نهاية كل فصل.

ومن المؤسف بالشمسعل ان وينفريد بالاكممان لم تسسلط لأسباب غير معروفة أن تواصل مشروعها الكبير لتقدم مجموعة

الدراسات التي كانت قد اعتزوت القيام بها عن الوجه البحوي الواقعات والراحات والزوة وارابياء مصدر، ولحل مبدور هذا الكتاب اليرم يحفز بحثام بمخامرة شديها بعثامرة وينفويد بلاكمان في المشرينات، ليقدموا صورة حقيقية عن الناس في بو مصر، وسر الروح التي يحاول البعض استلابها...



أصولها الصربة القيمة ..

وفي عام ۱۹۲۳ توجد الباحثة جهدها والشق الأول من مشروعها الكبير لدراسة أقاليم مصر واولياتها واستاطيرها، بإصدارها لكتاب (فلكم مصر)، الذي يضمعه اليوم الكاتب أحمد مجمود بين يدي القارئ العربي تحت عنوان الناس في صعيد مصر..

ولأننا في هذه اللحظة بالذات أجرج ما نكرن إلى إعادة اكتشاف روح مصدر والحقائق الضبارية في أعماق اللاوعي المسرى، التي تؤكد تجانس كل المسريين بعد أن توالت مصارلات تثجيج الفتن الطائفية والعنصرية الكريهة واختلاق صور نعطية مصطنعة تفرق بين شمال الوادي وجنوبه، وأو حتى من قبيل التنكيت، لأهداف بعصر فسها الله والتريصون بمصور.. ولأن سو مصو تاه في زوايا النفس تعت وطأة الضريات والمسراعيات اليومية، ليصبح حاضرنا مهيدًا ومستقبلنا غامضا..، لذلك كله تصبح محاولة إعادة اكتشاف الذات امرًا لا غنى عنه، حستى لوكان ذلك من خالال عيون الفرياء بعد أن غفلنا نحن عنه!!

في إطار عذه المصاولة يقسدم (الناسة أن المصد محمود كتاب (الناس في صعيد مصر) لنمايش. بعيداً عن النكت والتشنيمات وللبالفات. مسورة من حياة سكان جنوب الوادي، لم تطمس السنون ملامحها.. بل لعل بعد الشقة الزمنية بين تاريخ تأليف الكتاب وترجمته، وتأكيد المترجم الصعيدي الاصل لاستمرارية كثير من الظواهر التي رصمتها المؤلفة. إنما يؤكد تراصل المحاضر بالماضي..

وعلى صفحات الكتاب يكتشف القباري، أيا كان صوقعه الجغراض على ضريعة الولدي إلى أي صدى على ضريعة الولدي إلى أي صدى المنطقة الولدي إلى أن المصحراء المفيقة بالوادي اورثته الشغوب من الوادي الانتقال المنطقة وورع المرح الذي سرعان ما يحل مكانها الغضب والمشاعر المتاجعة مصول الكتاب المتالية للمراة والمظل فصصول الكتاب المتالية للمراة والمظل فصصيحة الكانية للمراة والمظل والانشطة اليوسية والاسراض والانشطة اليوسية والاسراض والاحتفالات والمقدوس، وصتى

الشعوذة، مدى التشابه في العادات والمدارسات على استداد الوادي... ففي نفس الوقت الذي كانت تطوف المرازة في المصعيد حمول الدجو المرازة في المصعيد حمول اللاجباب، كانت المراة في شمال الوادي تؤدي كانت المراة في شمال الوادي تؤدي والملاحظة نفسما تكور في تقاليد والسبوع) وحتى الزواج والميلاد و (السبوع) وحتى طفوس الموت...

ومن أكثر فصبول الكتاب إمتاعًا وأثارة للدهشية ذلك القيصل الذي خصصته الكاتبة لتناول اعمال السحر والشعوزة والمسدر فرغم أن أهم منا يمين عمل ومنقسرهم بالكمان بشكل عام مو معايشتها الكاملة للفلاحين في قبراهم إلا أن لغة الكتابة في هذا الفيصل بالذات كفيلة بأن تدفع القاريء للتساؤل... هل أذابت شمس الجنوب الصارقة كل معلومات الكاتبة عن حقمقة التمائم وإصولها ليحل محلها إيمان مطلق بمضعولها؟! أم أن الكاتبة بلغت أقصى درجات التقمص لشخصية المرأة المسعسدية وهي تكتب هذا الفصل فلم يبق ما يدل على هويتها سوى بشرتها البيضاء وشعرها الأشقر؟!

وفي النهاية تقدم الكاتبة اهم فصول عملها، والذي اختبارت له عنوان (اشبباه محصر القديمة) وصاولت خلاله أن ترصد العادات والمعتقدات وأصولها الفرعونية..

وإذا كانت العين الغريبة قادرة على أن ترصد كثيراً من الظواهر التى قد نفقل عنها لطول ما اعتدناها وعايشناها، فإنهاكثيراً ما

تفطىء فهم دلالات بعض الأحداث، وهنا يتبدى لنا الجهد الذى قام به المترجم فى الشرح والتصديح ليحض الأحداث والوقائم التى أوردتها الكاتبة فى نهاية كل فصل..

ومن المؤسف بالغسمل أن وينفريد بالاكمان لم تستطع لاسباب غير معروفة أن تراصل مشروعها الكبير لتقدم مجموعة

الدراسات التي كانت قد اعتزمت القديام بها عن الوجه البصوي الوالحات والأوية والواحث والموجه البيع معنون المثينا اليم يحفز بالمثينا للقيام بمغامرة شبيهة بمغامرة وينظويد بالأعمان في العمرينات، لهذه واسمرة حقيقية عن الناس في ير مصر، وسر الروح التي يحاول البعض استلابها...



المعاصرة حجاب

مقولة ذائعة في ميدان الكتابة من سير الرجال المؤشرين وإنجازاتهم العلمية واللغافية، وتعنى أن الميزان الميزان به اقدارهم والأرهم الثناء حياتهم، ربعا تكون عرضة للخلل، طلب ليوبل والأهواء وقد تعنى الميثاء وهو بعد مازال حيًّا، أيضاً عدم اكتمال إمداد صدورة فيها تعنى المؤسرة على المشارية على المشارية المشارية المشارية المشارة المشارة المنازة المياًا، وتنفيح الأوراء، وتنمسه، المحدودة وتعنى الأهواء، وتنمسه، المحدودة وتعنى الأهواء، ويتسرير الموردة وتعنين الأهواء، ويتسرير المرازة المؤسوعي، ويتسرير الموردة والمعارية الموردة والمعارية الموردة وتعنين الأهواء، ويتسرير المرازة المؤسوعي، والمسارية الموردة والمعارية الموردة والمعارية الموردة والمعارية الموردة والمعارية الموردة والمعارية الموردة والمعارية المعارية المعا

بيداننا بإزاد الكتناب التذكاري ورائداً في دراسة الابد بالمقارن ورائداً في دراسة الابد بالمقارن الذي أعده وإصدوه قسم البلاغة والنقد الابري والابب المقارن، بكلية دار العلوم، جامعة القامرة . أقول إننا المام حالة فريدة ، أو استثناء نادر، حيث تجمست في الكتناب الأصدوات المباشرة بعد وفاته في المسابع والعشرين من يوليه لعام الفي رقسمهمانة ولمانية وستين والاسدة الزمنية البعيدة التي وقد جمع الكتاب حشداً ممقولاً من الراحل وقد جمع الكتاب حشداً ممقولاً في الراحل

الكريم، والشمهادات التى ادلى بها تلاميذه واصدقاؤه ومعاصروه، ومنها شمهادات جاحت في غمرة الإحساس بالفقد: رضم إلى ذلك كله قسمًا عن حياة الرجل واعماله، وقسما يصتدى على نماذج من كتاباته العملية في مجالى التنظير.

والناظر في محماور الدراسات والبحوث المقدمة سوف يلجدا كيف كان محمد غنيمي هلال يضرب جاهداً في كل التجاء، ويرتاد افاقاً من الاتجاهات الادبية والفقدية، توشك أن تكون مجهولة أو عسيدا الهضم على الارساط الشقافية

والأكاديمية ، التي هبت عليها رياح التغيير السياسية إبان عودته من فرنسا في عنام اثنين وضمسين وتسمعمائة وألف. ولكم شهدت تلك الحقبة والحقبة التالية من تفريغ لطاقنات جناميميية واعبدة ورائدة، صرفت عن البحث الأكاديمي الجاد إلى الكتابة اليومية والأسبوعية في الصحف والمجلات لغايات سياسية بحتة، فاخذت تدور في دائرة أيديولوجية مغلقة، ولم تحاول أن تعد رؤيتها إلى محبط الثقافة الإنسانية والفكرية في العالم باسره؛ بل اهتر الخط التنويري الذي كان قد بدأ في مطالع القرن، وأوشك الواقع الجديد ان بطمسه .

ويدون هذه النظرة الشاملة لن نستطيح أن نقدر الجهيد الذي بذله الرفاء برسالته التي نذر لها نفسه وهي أن يحمل إلى قرصه الجديد وهي أن يحمل المخليات التراث الناقع، وأن يصل معطيات التراث العربية الوافدة، وقد أهلته دراسته بكلية دار الطبيء، وجوامعة السريون، على تحقيق تصادلية خضارية لم على تحقيق تصادلية خضارية الم فت الدرت عنها نظرة كلية شاملة

للدرس الأدبي، نقدأ ومقارنة، تنظيرًا وتطبيقاً، تاليفاً وترجمة، ومن ثم جنفل رؤيقه للتبراث الأنب النعوس ذاته رؤية شمولية، لا تتم بمعزل عن الآداب العالمية في مجال الدراسات المقارنة؛ بل تمتد إلى دراسة الأدب الفنارسي بصيث السدايات الأولي للدرس الأدبى المقارن، وحيث لا يكتمل المنهج إلا بالوقوف والتعرف المستصيح على هذه البيدايات. وتحددت أركان المنهج في بعض مؤلفاته، بداية من رسالته بالسربون عن (تأثير النثر العربي على النثر الفيارسي في القيرنين الضامس والسادس الهجريين)، ومروراً بكتابه (الأدب المقارن) وانتهاء بكتابه (الصياة الماطفية بين المذرية والصوفية).

وتكفلت الدراسات والبحوث المطروحة أيضاً بأسجلية العطاء التقدي للراحل الكريم، وجهوده في تأصييل نظرية نقدية عربية تنطاق من الموروي، وتفهض على اسساس علمي صحيح، وتمرض على صحك التطبيق في كافة آلوان النصوص اللابية، وكان اهتمامه بتأسيس نظرية نقدية في سفره الضخم

ريما لأنه أدرك بجسه العميق الجاجة إلى تصحيح مفاهيمنا وأحكامنا النقيعية المسلحية، وإن الشعيريف التاريخي للفميل للأجناس الأدبية، وخناصة السيتسميدثة في الأدب العربي، اجدى من النظرات السريعة والأحكام العابرة التي تفشقر إلى أساس نظرى قبوى واتسمت هذه الدراسات الضافعة بالوفاء لصباجب الذكري، حين عرضت لفكره فأوفت بما تناولته في موضعوعية تليق بمبدأ طاغة نادى والتسزم به في حسياته العلمية، ولكن ظلت هناك مصاور مامة في نشاط محمد غنسمي هلال، تمتاج إلى الكشف والتنويه، ومنها نشاطه في النقد المسرحي التطبيقي الذي نشره مقالات متفرقة في المجلات الثقافية الشخصيصة، وجمعه فيما بعد في كتب؛ ومنها نشاطه المتنوع في مجال الترجمة من الأدب الضرئسي والأدب الضارسي . ولاريب أن كثيراً من تلاميذ الرجل وزملائه العارفين بفضله قادرون على الوفاء بهذا الجانب.

إن أبرز مساتود الدراسسات المذكررة تأكيده، ومانستخلصه منها، هو أن المرحوم محمد غنيمي هلال حلقة في سلسة من الباحثين

والمفكرين، الذين توفرت فيهم قيم الامسالة والمعاصرة، وأنه كان عضواً فعالاً في مدرسة نشطة أخذت تبحث في الب وذكاد عن الصعيفة، المثلى التي لا تستقيم بدونها الصياة الابية ثلث الدراسات انفسهم، وغيرهم في المعالمة المارية والمساحة النفسهم، وغيرهم في المعالمة المثلان المساحة المثانية، تجسيد حي ومتراصل لهذه الصحيفة المثلن، التي لا تشقيقه المستحدة في مسارب القديم أو تهيم مأن عقم مسارب القديم، ومن غير ماراديب القديم، وتهيه فإن بعض الشهادات التي الحي بها فين بعد جيله، عماصرون من جيله ومن بعد جيله، عمات، رغم عرضانها بمكانة عقب والمناتة، رغم عرضانها بمكانة

الرجل الساميقة، اطلقت احكاماً مطلوطة وتتسم بقير كبير من التصامل والتعميم. ويبعا الاخفار هذه الشمهادات من شبهة التحذير لافراد على حساب إنجاز فرد. ال التأثر بفهم خاطئ ارسالة معهد علمي عريق غايتها المخاط على استمرار هذه الصيغة.

وصهما يكن من أصر، فبإن هذا الكتباب التذكياري شبجرة وفياء وعرفيان، غرسها تلاميذ الراحل الكريم وزميالاؤه، في دوحة علمية طللا رواها بعرق ونور بصره وثاقب ارائه وعمسارة فكره، لقند كيان،

رحمه الله ـ نهراً من العطاء الدافق الزاهد الذي لا يسال عن المقابل، وكان كما رئاه الشاعر الكبير معمود حسن إسماعيل:

.... موجة صوفية الهدير

ترش كل تلعــة جـــاهلة .. من فيضها، وقيضها الغزير.

وكان شوق لجة، تعشق أن تعانق الغدي

..... وکان فی انطوائه،

... وكان في انتمائه،

توهجاً بدور!



تجارب تصصية على ضفاف الشعر

مسدرت صؤشراً صهدوعة قصودية جديدة للكاتبة البدعة تنظر نوعاً من التجرية النفاصة في السلب كتابة القصة القصيرة النفاصة في السلب كتابة القصة القصيرة سيت تجلي في القصص الكثير من الرؤي الشحرية بتلك القد تشابكت مع لفة المحروعة بتلك اللفة السردية المعبقة بروائع الشعر ، والتي كانت وسيلة الكتابية لاكدت شماف الذات في المتراجها مع التجارب الإنسانية المتراجها مع التجارب الإنسانية بحر الا، وقصة ، رجل في الوسطة بحر الا وقصة ، رجل في الوسلة



من حولها في بعض القصيص مثل وقصة الخيازة وقصة والمومة،

ولعل القارئ، لتلك التجرية القصصية • أغنية للبصر، يلاحظ نلك الوجود الدائم للبصر في عديد

من القصيص، وكان الكاتبة تقرآ نفسها على مسقحاته فهو مدرك بالحس والرؤية، مما يؤكسد على شاعرية التناول ولا مصدوييته . فالبحر يتقاسم وجوده، مع وجود الإبطال في قصصص مسلق حلم للبحر، وحاضرة البحر، واغنية للبحر، وقاموس البحر . والبحر رجل . وحاجز امواج . والبحر .

فكل هذه القصص تشي بنوع من الوجود المادي والتفسي، الذي يرتفع المستوى المنوى المجدد، ولا عجب في هذا ، إذا كان البحر قديماً قد وجد من قامرا بتقديسه وعبادته منذ الاتساعه، ولا نهائيته،

وغصوضه، وغناه ومن ثم عندسا يجم، استلهام البحر في هصائد الشعراء، وقصصى فوزية عهران لا يكون غريبا، خاصة وأنه يمثل مع مصادر الارتياح والهدر، للمتعبين والتاليز، إذ في ندائق قطراته يمكن والتاليز، إذ في ندائق قطراته يمكن متلاشية تاركة الهدر، والارتياح بعد عناء الشكرى والعذاب. والكاتبة في مثل هذه القصص تتعامل م البحر صيث تقول في قصمة ولا غنى عنها، صيث تقول في قصمة دصافسرة صيث تقول في قصمة دصافسرة

وسافرت على مثن الشوق. من نافذة القطار كنت أسابق الأشجار تهفر روحى إلى هناك. تسبقني إلى الوصسول.. أتنسم عطر المكان. (أستمين بالشيم على السهاة) الشعر والبحر مما، في الدنيا الكثير لتنحه لنا، أتصور نفسي فوق الماء. تعد بي القصائد إلى الأعلى، تتجرر ذاتي وتسسق مع حسركة الموج، تتركني إشراقة الوعي.. أشهد يعشي من جليد...

فالراوي/الكاتبة يري أن الشعر يتساوي في وجويه مع البحر، وهما اللذان يعينانه على المياة، كما يتصور نفسه فوق الماء، حيث ترقمه القصائد إلى اعلى.

وإذا كانت تلك مشاعر الراوى في قصة حماضرة البحر» فإن تلك المشاعر سوف تصطدم بالمقائق القديمة، هيث حماضرة البحر-الإسكندية - هي الدينة القيمة التي تصل الكبرية من الذكريات والتاملات للراوى أن الراوية - فيصمل الرجل الذي تصبه في لحظة ومسولها، والذي تقدل عنها:

ديقراني هذا الرجل.. نتضاهم دون العاجة إلى كلماته

فالبحر، ومدينة البحر تعمل للراوية/ البطلة الكثير، فهى ليست مدينة عادية، والعودة إليها تمثل عودة إلى المنابع القديمة، أو إلى الفردوس المفقود.

ويلاحظ القارئ، للمجموعة أن شة جراحا كبرى في حياة أبطال القصص، ففي قصة أغنية البحر ذاتها التي استمارت للجموعة اسمها، فلاحظ أن المن هو موطي، الجسراح في القصصة، فبالبطلة

الصغيرة مات جبيبها في الحرب، ومن ثم كان الغناء الصرين الذي تتفتح له مسام القلب، والذي تمثل في «أغنية للبحر، التي تقرل كلماتها:

دفسارس يخب عبد البصار والمعطات. اعيدوا فارسي إلى.. الفسلوه منها في نروة الربيع إسلامياب. صعوتها قيثارة السماء. يعلو بنا درجات. ويشق البصر ويطهر من الشرور هجيمي هناك.. بين المياه والسماء.. من اليحر يجيء ويلزح كويض الامل المزعود...

الالتزام كمعنى كلى وشبامل

وقد يظن القاري، المجرعة اغنية البحس، ان الكاتبة التى قدامت بتسجيل تلك القصص برحيق دمائها ويصيها مدائية، ان أن مثل تلك التجارب لا تضرع عن كرنها تجارب ذاتية محضة، لكن سرعان ما خاته فصص تتجارز ذلك العني مثل قصة «أموسة» التى تصور مثل قصة «أموسة» التى تصور مثل قصة «أموسة» التى تصور الإسرائيل، عندما نسبيت الإمثلال رضيعها عند امتدال رغيتها الام

الصبيان النين يناوشون المتلين للمتلين الاختلاء بعد أن لجأ إلى دارها. كذبها سرعان ما تتذكر وجود كينها الذي نسبته بهاب الدار للخقة المرجة التي قرد فيها قائد الجنوب إطلاق النار على الرضيع الذي قال عنه التكويد للمستال الرضيع الذي قال عنه التكويد للخالف المناسبة المناسبة والإنسانية ما لا يشى به وليدها ... والقصة معلومة بالدلالات السياسية والإنسانية ما لا يشى به عنوانهاء وإن كانت تنتصد للالمومة غياد كانت فسلاموسة غي عنوانهاء وإن كانت تنتصد للالمومة غياد السياسية والإنسانية ما لا يشى به عنوانهاء وإن كانت تنتصد للالمومة غياد السيادة التها بكل بساطة.

كما يلامظ القاري، ذلك الانتزام في القصمة بعنوان «الضبارة». والخبارة هنا ليست صائعة خبر عادية، إنها باحثة مسلمة بالعلم ومتخصصة فيه تحاول أن تطور صناعة الخبر بإضافة المواد الغذائية في القصة المنطقة في والقصة كيف أن البطلة رات أن الخبر في مصر هو العيسى، وهو التصمية للمسرية له لائه أهم وسائل المهشة على الإطلاق، ولقد رات أن تكون ابحاثها العلمية من أجل حياة الناس

كرجبة أساسية، وإذا الإد من وجويه خبر نظيف وغنى بالواد الفذائية المخطلة، والقصة تممل نوعا من الهم الاجتماعى والوطني مما يؤكد الالتزام الذي تسلل إلينا عبر عبارات البطالة/ الباحث/ الخبارة دون خطب مغيرة أوشعارات سياسية.

كما يلاحظ القارئ، في بعض المحمس أن الكاتبة تؤنسن بعض عليها عناصر الطبيعة: أي تضفي عليها مسقة إلانسانية، فالمارة في قصمة الإنسانية، مثل الشجرة، أن الشجرة أن الشجرة أن الشجرة أن المرادات إذا الراوية على المراد التي التما الراوية من المواد للني التمار، عيث ترى البطلة في القصة نفسها تتجسد في شجرة

في القصة نفسها تتجسد في شجرة الخورغ الوارقة التي تمتضن نافنتها، كما تراها اصراة جمعيلة محلولة الشعر. تمييها كل صباح، وتحدثها، وتغنى لها، وتقدم رقصتها للقدسة، حتى قالوا عنها انها مهنونة.

واعتقد أن البطقة في تلك القصة تعيش نوعا من الافتراب النفسي والاجتماعي، وكانت الشبهب جرة هي سلواها، أو هي خليلتسهب بعد افتقادها للخلان كما تقول : « هي تجهض صرناها كماصراة، بينما الشجوة تنفض سقمها

ولعل هذه القصة تحمل نوعاً من الرومانسية في الرؤية لم يتكرر كثيراً في بقية قصيص الجموعة .

وباخش نرى ان الكاتبة تؤسن البحر في قصة د بحر ؟ « عيث البط اللجمر إنسان مفتقد دائماً، وإن كانت القصمة ترش من رحل وكان بحاراً يجوب البحار والمعطات يؤمن بالمحراع مع الأحواج والمعياة في صدراهة ووضدوح، وهو الذي يتسارى وجوده مع وجود البحر ذاته . والقصمة من أجسمل قصمص المجموعة لما فيها من لمة عدة وغنية المجموعة لما فيها من لمة عدة وغنية المعارفة لما فيها من لمة عدة وغنية

وفي النهاية أرى أن قصمص أغنية البحر استطاعت أن تحل المادلة الصعبة بين لغة القص، ولغة الشعر بشفائية عالم تر تجرية لا يستهان بها في العياة. كما يحسب الكاتبة أن القسم كتب في يحسب الكاتبة أن القسم كتب في غالبيتها على لسان التصدن معا يجمل البعض يغن أنها نتاج لتجارب يجمل البعض يغن أنها نتاج لتجارب مهران صحاحبة الرؤى الإنسانية فروزية المصحقة لم تسحرنا بذلك بطول قصص الجموعة التي وقفت بها نلك بإنقان وأمانة في السرد وكانه

كان في عقد الأربعينيات قد كتب

مذكراته بالتفصيل لهذا الغرض

وعاد إليها الآن ليخرجها في هذا

الكتباب. لكنني لا أظنه كبتب في

طفولته وشبابه شيئًا من هذا القبيل،

إنما هذ الذاكرة الحبية وريما هذا

والحنين الجبول بالأسى والرغبة

في أن تعود الأشبياء كما كانت في

يوم من الأيام».

«سيرة مدينة» للروائى العربى، عبد الرحمن منيف

في أدب اللغة العربية قليلة هي الكتب التي تروي سيرة مدينة بكل المداثها وبقائقها وأرماتها، بيوتها أرثتها ساحاتها ولغوها وفرحها وخرخها، وين ثم انتقالها من مرحلة البدارة والفلاحة إلى المدينة كما فعل هذا الكتاب.

إنه خلاصة لفترة عاشبها المؤلف نفسه وهو أديب روائي مرموق في دنيا العرب.

عبد الرحمن منيف يسدع ذاكسرته تنسساب على الورق. ذاكسرته تنسساب على الورق. التفاصيل من التفاصيل من البيت إلى المدرسة ثم العمران والشوارع والملاعب والبسساتين

والعسودة إلى البيت الذي كان الصورة الأصدق للحياة الاجتماعية في المدينة لتلك الفترة - الأربعينيات. السيرة هي سيرة مدينة عمان -

سيوده ميه معوره مبية سدل العاممة الاردنية. يقول الكتب دائد الأسسان تخضه وتقيره بمبيع اسيرا لحالة لا يقوي على مقاومتها، فيهذا للخزين من الشجن من الذكرى وكم كبير من الشجن يكتب هذه السيوية بعد غياب دام سعمة وثلاثين عمان إنه يذكر السعماء الاشخاص، لللام.

في الدرسة مروراً والعلمين واسماء

الأمكنة إلى المتاجر والحوانيت وغير

هذه شخصية الشيغ الذي يدير الكُتّاب(هكذا ندعوه في القرى وعند البدر في الأردن - والمؤلف يقول عنه -المكتب) بتف مسيل للتصرفات والعبارات التي قبلت أنذاك، يعيد

الثراف نكرها بكل سياطتها وصدقها. شخصية أخرى فريدة من توعها تنسحب على طول السيرة بعباراتها وشروحاتها المفورة السائجة: وهي الجدة - العراقية البسغندادية المولد واللهسمية والتي يستعيد عبد الرحمن منيف كلماتها وحكاياتها وينقس اللهجة إلى حد أنك تكاد تستمم إلى النطق بالجمل والكلمات باللهجة المراقية وكانها تقال أمامك في هذه الساعة. فمثلاً في مناسبة فيضانات اجتاحت المدينة بمد أمطار شديدة تقيول الجدة: «شبغتم بعيونكم شنور سوءي رب المالمين بالناس، هذا الطوفان اللي مسار مبلاسة على البشراب السباعة، رب السالمين قبال للناس: اليس غريق لكن باجر حريق جهنم... إلا إذا صيرتم خيوش أوايم... ص ١٤٤).

أحيانًا تشمر إن عبد الرحمن منيف بدع الدينة نفسها تتكلم أو تميد سرد نكرياتها.

السيل (النهر) يتكلم، الجبال، الهسضساب الوييان ثم المرسسة... والطريق المؤدى إلى المرسسة... والبيوت كلها تتكلم... ثم الصفير

(أو الصفيد اهميانًا بمناسبة نكر المفيد اهميانًا بمناسبة نكر اللبخة) والذي هو المؤلف نفسه أيام المفطوعة بمناسبة تعلق بمدافقة بدرويه المسيرة. مشلا قوله إن «أول مسورة تتب الذاكرة عن عمان يهم مقتل الملك المناس عماني هي المراق . هيث وسيسر الناس في الشراح المريض محامليا الناس في الشراح المريض محامليا نصطبًا مقطوع المريض محامليات المفرقة المناسبة ال

تسرد لنا ذاكسرة المؤلف عن مرس الصحفير «الصحفيد» ويصد الشجاة يُلبياً دياً بمناسبة شطائة وبقد الصحيح عن الصحيح عن الصحيح عن المصيح المحدود عن المصيح المحدود عن المصيح المحدود عن المصيح المحدود عند المحدود عمال المحدود عمال المحدود المحدود عمال المحدود المحدود المحدود المحدود عمال المحدود المحدو

تفازات بيضاء في مشاويره، وقيل لا يضعل لمسافحة احد. إلى جانب علين الطبيبين (فرحسن بملحس) بالإخسافة إلى الطبيبين التحريب للتسرف، كان في عصبان أوائل الأبينيات مستشفى المكتور تيزيو اللياني، ولي شخصياً مع هذا المستشفى نكريات طفيلة عمزة في منتصف وأياضر الأرمينيات. ولذا يستمد وأياضر الأرمينيات. ولذا السرد الجميل مطابق لواقع الصياة الصحية والاجتماعية والواقع الصياة الصحية والاجتماعية الندال.

الرَّاف يرسم في هذا الفصل من الكتاب صورة واضحة ومقصلة للرضم المنحى والطب والستشقي والطبابة في المدينة إلى درجة التاريخ الهنده القبشرة. كنسبور العظام ومعالجتها نجد لها ذكرًا كافيًا أيضًا، إذ لم يكن يلجأ عند الكسور إلى الأطباء بل إلى دالمبيرين، وهم أمسماب والاشتصناسء المشرف بهم، ثم إلى المحجَّامين الذين يعالمون عن طريق القصد وكاسات الهسواء والكي. يأتي الكاتب أيضاً على ذكر أنواع العلاج الشمبي بالرقى والتمائم (اوراق تتضمن آيات وأدعيةه) ثم طاسة الرعبة ووصفات الأعشاب. كل هذا أتى عبد الرجمن

على ذكَّره بإتقان كثيرًا ما يحتاج إليه المزرخ الطبي.

قر قصل كامل (القصل الثاني) عن المقابر والموت والمراسيم الشعبية والتقاليد المراضقة للموت يشرح لنا علاقة هذه المراسيم بالفترة الزمنية ويدلل بذلك على موت الأشخاص المروفين في عمان في ثلك الأيام، أي دوجوه البلده. ومثلما كان لأهل عمان، مسلمين ومسيحيين مقابرهم فقد كانت هناك مقابر صفيرة مستناثرة هذا وهناك. وكنانث تقسام القبور الشيدة راها شراهد، أما قبور البدو فكانت كومات صغيرة متوالية من التراب، فإذا جرى المديث عن الموت والقبور يردد البدو باختميار: أكرم القبور ما ساوي التراب.

الدرسة تأخذ من ذاكرة المؤلف قسطاً وفيراً كيف لا وهو الذي عايش فترة الطفولة والتلمذة في مدارس عمان التي كانت في طور التكوين مثل مدرسة ثانوية حصين، التكوين العلمية الإسلامية، كلية المطران، والترامسانة! . كذلك ينال للطعون نعمياً وافراً من السيرة.

وهنف شنامل لشنق صبياتهم

وتطبيلات سيكولوجية احبانًا لشخصياتهم وركب جاتهم وتصرفاتهم وركل وخارج المرسة. الوضع السياسي - الاجتماعي بشكل عام يجد في الكتاب تنويهًا عن طريق الكريات على مقاعد المرابة.

يذكر المؤلف فترة انطلاق الوعي السياسي في الأربعينيات إذ كانت المدرسية هي الكتان الأول الذي تنتمش فيه هذه الافكار السياسية. يوسطيان الافكار وينقلونها إلى يحسطين الافكار وينقلونها إلى يتلامي في شيء من التخصيل على عرض المكار الشيخ تقى الدين عرض المكار الشيخ تقى الدين عرض المكار الشيخ تقى الدين التحرير.

في مكان أخر (ص ٣٦٠) يؤكد للؤلف هقيبة أواضحة وهي أن الشكلة الفلسطينية بكل ثقلها وتعقيداتها جات تلقى بهذا الثقل بشكل الساسى في الأردن، وايضا لكن تقاعل معه. وفي نفس الوقت كانت الأهزاب التي تنكس الكارها على الشكلة الفلسطينية التي كانت غي الهم الأكبر روفيت إلى أيامنا هذه تقدو في هذا المحال.

عايش عبد الرحمن منفه وتترة الهرنية لكونية لم فلسطين، وتبدعا كان طالبًا في النساء المناسبة. فيذكر الظاهرات العنيفة، ويديمة البيوش العربية والأمل الذي انتقد على اسماء مثل «الفارةجي» الحراق الشاعر عبد اللحراق الشاعر عبد اللحراق الشاعر عبد القدار العسيني، تحدد عن الشباب الذين سجاوا اسماهم لكي يذهبل المجهاد في ظل ظروف انجزاسية ماهم ذاك في ظل غروف انجزاسية مريبية في ظل غروف انجزاسية مريبية مسلمة.

النَّسُّ الروائي لعبد الرحمن منبيف يكتنف عن صبالة الاسي والخيبة والاتهبار النفسي والتعرية على الجماعيد باسلوب السحيد على الجماعيد باسلوب السحيد المثان عندما يكتب عن المثان عندما يكتب عن كان الشمب يستقبلها بحرارة بالله كانت فضورة والترب إلى المراقبة كانت فضورة والترب إلى المراقبة كانت فضورة والترب إلى مضمن هذه القوارب إلى مضمن هذه القوات وقام بزيارة عالمة (م 277). كان يوم الزيارة عالمة (م 277). كان يوم الزيارة عالمة إ

وهراف بالأمر، ونظر إلى الجدة نظرة امتمام حافلة بالود والتقدير.

صدفت الكارفة وخلال الفترة المتحة بين 10 أيار إلى 11 حزيران تاريخ إحسان الهسينة الإلى في فلسطين رشعر، مناك الآلوف. كانت فلسطين رشعر، مناك الآلوف. كانت من فلسطين أخلال ظف اللاجئين من مصطرية إن خائفة بل كان مقدما ينداد، وكانت تنتظر بلهضة مرعد انسحاب الفوات البريطانية. ولكن بهد أن مل نلك الشاريخ ومحل معه مزيداً من الفسائر والفواجع خيبت عراك مزيداً من الفسائر والفواجع خيبت

كان شاهر الابان، عسوار (مصطفى وهبى الثل) يتريد كثيرًا على المسئة الناس، لان حسياته ارتبطت بالسياسة والشمر، فكان منه الشمر المحرح أن المكتسوف، وكان تلاميذ للدارس يريدين بعشاً من شعوه على:

ضمن بسجن الن منفن وبن نشفن الن غسريه وبن كسسرً الن ضيسرً

ومن بلوی الی رهبسة

قَبِی من کل مسمسرکسة

اثرت مسهسا بسيسا ندية المعينة الثقنافية في الأربمينيات يذكرها عبد الرحمان في صفحات قليلة مندما يتصرفان إلى التعليم والمركات السياسة في اللد.

بقرة الملاحظة والدقة غي ترتيب التفاصيل يعرض شرائح من عمان ومجتمعها في أواغر الأربعينيات إذ كان الجامع الحسيني مركزًا للمدينة بالإغسافة إلى الدرج الروساني او مدرج فرعون الذي كان مركزًا آخر للمعينة التي امتبدت بعد ذلك إلى الشارج فالمبيحة مراكزها في الأطراف شيلاقًا للا هي جمال ميراكيز تقليدية مماثلة في المدن القبديمية الكيري. أما لماذا سمى مدرج فرعون بهذا الاسمة شاغصروف أن عصان اندثرت بالكامل خلال قرون محيئة إلى أن جماحها الشمركس في الريم الأشيس من القبرن الماشس، فسهل لصملة إبراهيم باشنا بن محمد عشى أثناء استبلائه على النطقة علاقة بهذه التسمية؟ وهل للبطالسة الذبن مكبوا مصبر يعد الاسكتير القدوني والصراح الذي نشأ بينهم وبين السلوةيين ثم مم الاتباط علاقة

ترسيت عبر التاريخ، الأمر الذي دعاهم لإطلاق عذه التسمية؛

ثم يأتى المؤلف إلى عرض حالة مدرج فرعون في أثناء المتفالات عيد رمضان، يقول بصياغة روائية: وفالحاج عمر ذلك البرويش الذاهل الذي يطوف شبوارع عبميان والذي يرافقه الريدون والمتسواون. يعتقد أته مساهب طريقة ويشبمل بعطفه الصيوانات كالقطط والكلاب. وتروي عنه القصيص كما يؤكد الكثيرون أنه ينفق بسبرية على هدد كبير من الماثلات الفقيرة، إذ بالمذمن الاغنياء ويعطى للنقراء. كان الساج عمر يقوم يعمل أشر في شبهبر رمضيان. إذ يتجول إلى كبير مسحرى الدينة ويخضع لنضوذه الأدبى المسحرون الأخرين.

كان طبك الكبير يسالا بدويه المساخب الساعات المتاخرة من ليل المساخب ومان وخاصة شرقي الميئة، حاملاً علمًا المضحة، يهذا المضحة، يهذا المضحة المناقبة من المصاحاة إلى المساحاة المناطقة ال

ويبلغ الاحتفال القمة عندما يكون مريدوه قد أوقدوا نارًا ووضـــعوا عليها قدرًا ويداوا بإعداد الشورية.

ويقول الكثيرون أن هذا المساء يشفى من المرضء.

ويفصل الكاتب بالسود المنتع احتفال أهل عمان في ذلك الزمن برمضان والعيد.

لقد كان عقد الأربعينيات في عمان طويلاً ثقيلاً صعباً. بدا العقد عمان طويلاً ثقيلاً صعباً. بدا العقد في ظل الحرب الشانية وانتهى في

ظل الصرب العربية الإسرائيلية الأسرائيلية الأولى، خلال العربين مما بينهما عائل التأثير، وضع العزن عائل التأثير، وخلال التنظيل أما الله التلكيم عند التلك أما التلك المائلة التلك المسابقة التأثير عبد التأثير المنافذ المائلة المائلة المجامعية إذ لم تتوفي الداراسة المجامعية إذ لم تتوفي الداراسة المجامعية إذ لم تتوفي الداراسة المجامعية انتفاد في

عمان لعدم وجود جامعة نيها.

عسان كغيرها من عواصم العرب، اصبيحت النكبات والهزائم جزيًا فاعلاً من حياتها، ولكنها دائمًا الصق بالهزائم للترالية، سواء جاح من الجانب الإسرائيلي للفقصيب الذي غسدا هذه الإيام وصديقًاء مرموقًا يُسمّى إليه بالقويد، او جاء من الاهل والالتاري.

متابعات مسرح

يوم القيامة اختبار ناجح للمسرح الغناثى

حباضسهم الزاخس بأسواج القلق والبحث عن التراث.

كان هؤلاه وهؤلاء يجلسسون المامى ويجواري وخلفي، فاختلط عند سماع الصان الشيخ زكريا الصمد وعبدالوهاب علمى وسيد مصطفى، وكلمات شاعرتا بيرم للتونسي، من بين هؤلاء المتفرجين كنا نشساهد المؤرخ الموسيقي عبدالعزيز عناني، واللحن الموسيقي عبدالعزيز عناني، واللحن الموسيقي كليون.

إن «أوبريت يهم القياسة الذي شمعت الفرقة الجديدة من شبياب المسرح الفنائي بمركز الهناجس للفنين، يعد بداية مسالقة لإبدامات ذاكرة المسرح، ويضعون الأجيال السيافة لإعماد السيافة لإعماد المنائي الذي طالا استغنا لحضوره. الشياض الذي طالا استغنا لحضورة ذاكرته. والذاكرة لا تعني المقولة والتوقف وإنا تهدف إلى الإبدات المجار اليا الإبدات المجار التاتم على أسس شية متية الجديد المجار المنائين القائم على أسس شية متية الجديد الكرية، والذاكرة التعني الشياب إلى الإبدات تنفع بالمنائين الشعباب إلى الوهي تنفع المنائين الشعباب إلى الوهي

بهوریتهم، واستیماب ما هو خاص بهم، فیتفوقون فیه، ویقدمون ما لا بستطیع مسرح آخر تقدیمه.

وأوبريت يوم القينامة منصاولة تنسم بشرف المبايرة لتجافيق الأهداف وتصل سأضنى مسترجنا بمنافسروه سنعيبنا وراء البنعث المثيثى عن حلول للازمة التي يقف عندها ميسيرهنا في مكانه، ولا يتحرك إلى الأمام. لقد أثبتت هذه التجربة المسرحية الغنائية أن جمهورنا في حاجة إلى أن يستفز الفنان الماصر وجدانه، أن يعلق له الشمنة التي يطرب لهناء ويتنصابل لالحانهاء ويستسلم لسحرهاء دون قيود شعورية، تضم وعيه في مراقبة ما يراه، والولوج في فكر اسباطين الكلمة، وإسرار التجرية الضائمية، أو القن الشالس، إلى بيبل صبيد وهو المايشة وجدانيا داخل السرح الذي كبائث من أهم رسبائله الأولى إشباع النفس، وإدخال المتعة للروح، وتهيئة عراطف التفرج الضطرية. وفي ظنى أن يوم القيامة تحقق هذا النوع من المتمة الفنية، وأن شبهاب

المسرح الفنائن عندما يقدم تجريته السرحية فدة تحت قيادة الفخرج النشاب النابه الشوقة الفضعاني، أنها يبدع اطروعة النساؤل عن أزمة المسرح إلى المسرح إلى المسرح الفقي الذي يشاهد يوديا المسرح، هو أهم مسلسوم مقومات نجا المسرح، عن أهم مسلسوم من مقومات نجا المرض عن مسسحة، ولا يسمئل المرض عن مستقربه بيانل مسرح القطاع الفاس النبي عن كل بيستل مسرحي، ولا يستثار بمتفرجه تبحث بالملوب ميكيا الجلس عن كل

إن أورويت يوم القيامة يستراى على المتضرج بوبسائل منشروعة، ناجمعة، شافية، أعمها الاستيلاء على القلب والروح. وعلى الرغم من أن ديوم القيامة، تقوم في فكرتها على لحظة من اللمظات الدراسية غاية في التركيب، وفي ترقع الشعب حدوث يوم القيامة، إثر إشاعاة،

الفنى الضبئيل للوصول إلى هدفها،

وهو الضحك على عقلية التبارج،

والاستيلاء على جيبه،

انتشرت في البلاد، وردود الممال الجماعير تجاء هذا اللحظة، إلاً أن الاستدات مباشرة وتطورها درام المحتجة المسيطة، لكنَّ هذا للبسبطة، لكنَّ هذا للبسبطة، ليس بنقط، يكن مدخل للبسبط، ذلك لأن مسخطم الأوروبات المالية والأوروات تقيم على هبكات درامية بسبطة غير مركبة

ويوم القيامة التي قامت قائمتها عند مؤلفها د. صبيري فهمي (ني فنجس يوم القنمنيس الشامس والعشرين من ذي السجة سنة ١١٤٧ هجرية..) تذكرني بعمل مسرحي غنائي هام وهو مسرجية وسقوط وتهوش مديئة ماهوجنيء للمسرحي الكبير/ مرتولد مرمخت التي تسجها الشاعر الألاني الكبير حول اغتبار البشر في مواجهة الموت (يوم القيامة) وكيف يسلكون تجاه القسهم وتجاه الأخرين.. وعندما تتكشف أن هذا منهبرد نينا كباذب، يعود البشير إلى طبيعتهم وإلى مكاسيهم الصفيرة واستغلالهم لبمضيهم البعض، بعد أن وحدُهم

الموت وربط بين قلويسم. لكن مريخت في عمله يصل بوعي إلى هدف فکری جسوهری هو تعطیم النظام الراسمالي الذي يسحق الفقير، ويضبرب بكل قوة وضراوة من لا مملك نقوياً.. تضتلف الفكرة عند ديوم قياسة، المؤلف المسرى د. صبرى قبهمى، فهر يضعها في أثون الأهداث الشعبية في أروقة الأجياء المسرية القديمة، بين جنبات بيون الشعب المدرى على اختلاف طبقاته لكنه يقف وريما مثل برخيت بجوار الطبقات الكادحة ويسعى إلى تصويرها، بل ويتماطف مع أبطالها وما يمثلونه من فئة التجار الشوام والأتراك الذين عاشوا في مصر هذه القشرة من الزمن، وكان لهم نفوذهم الكبير في سهتمعنا المصرى، فبالقبصبة إذن في هذا العبرض السرحي الغنائي ديرم القيامة، هي مجرد إطار يعيط بمعتواه الغنائي ويبسعث في أغسانيسه روح النغم، وسلطنة الابقاع الشبرقي وقدرات الغنى، ورهافة هسه، وموهبته الغنائية، لذلك يصبح أوبريت ديوم

القيامة عديم القيمة، غالى الهدف،

ين تواجد مغنين مسرحيين يبعثون
في العحوار اللعن، وينذ شعر في
الكلمات الترنيم والنفء, وهنا كان
التخمصاتي افتصياراً صوف المنافئ المنسوف
المعمساتي اختصياراً صوف الما
إبطال مسرحيته: عمور ناجي،
سلوى عبد الوهاب السروية
محمطي، وكذلك محمود غريب
شادين فرهات اشرف
عدالدين مزهات اشرف كامل، فهيدا
عدالدين مزهات منية بإيزاهيم - وإندا

لقدد قدمً مؤلاء المسان الرواد الأوائل لسرحنا الفناتي زكريا أحمد سيد مصطفى - عبدالوهاب هلمي على يدى الفنان الموسيدقي عطية محمود عطية بلسلوب يقسم بالإتقان رورج الهواية وقدرة المعترفين.

واشترك معهم فنانان اكاديميان هما: مسعمود زكى يعلى فديزى اللذان أثبتا قدراتهما الفنية الواعية، وموهبتهما الأصيلة على التمثيل والفناء المسرحي.

ونجمت مجمعومة الكورال والعازفين هي التأكيد على أهم سمة من سمعات هذا المحل الهام، وهي البسساطة في الاداء والصيوية في التثناول والإخلاص في الاداء الفني. ملاحظتي القدية الجمودية توجه إلى اللومات الراقصة التي التسعت بالدرسية والمباشرة واللوفسي.

وكان إخراج أشرف النعماني - وهو شباب أكاديمي تخصيص في المسبرح الغذائي وكسانت رسسالة المامستير في المهد العالى للفنون السرمية تشير في جزء منها إلى نظريته وتصوره لأويريت يوم القيامة أقرب ما يكون إلى الترميم منها إلى التفسير أو الرؤية الماصرة، إعادة بناء اكشر من كونها بناءًا جديداً مشيداً في الحاضير، وفي ظني؛ أن الريرتوار السيرجي الفنائي ، وتعد أويريت يوم القيامة جلقة من حلقاته . هو شيء من قبيل دراسة وثيقة لترميمها، وإحياء ذاكرتها للحاضر، واستنفار قرائح الفنانين المامسرين الواصلة ما توقف، واستشراف ما سياتي من جديد في عالم المسرح الفنائي.

لقد قام اشوق النعائي بني مسئل مذال م يحسال أن المنطقة أو يتحفلق أو يلوي عنق المادة التي يتمامل معها، بل قدمها اللذة التي يتمامل معها، بل قدمها الثنية التواجدة بمسرح الهناجر، الرحل المساهدته وقد عاونه في عروضهم المسرحية بالهناجر أن يربسم الإفساء في يثبت أنهم النهم شريف اللبرعي الذي يرسم الإفساء في يرسم وينوار الدي المسرحية بالهناجر أن المسرحية بالهناجر أن المسرحية بالهناجر اللهري يرسم الإفساء في المسرحية كالهناجر الاسرعي الذي يرسم وينوار العمل المسرحي كما يرسم وينوار

بريشته لوجاته. وعماد عادل فنان الصحوت الذي كان مايسترو الصحوت المستسرحي (المفنين - الكورال المسيقين - المشين) ومعم خالد سرور وجودن إبراهيم ومحمد فوزي وأشرف شباهر - ومسهنس تنفيذ الكيكور الفنان مصدى جلال ومعم حالل عبدال عامل ومسام عباس عبدالسلام كامل وهسسام عباس

وعبدالمعم شوقى وعمرو طلبه. إن أويريت ديرم القسياسة، هو باكورة أعمال فرقة شباب المسرح الفنائي بالهناجس ارجبو لها أن تستصر وتتواصل مع هدف الفرقة

بإهــيــاء تراث المســرم الغنائى للصــرى الذي يصوى ـ كمـا يقـول للغــرج اشــوف الفعمــائى ـ في بوتقته الأساتذة الكبار: سيد دريش وركريا أحمد وأضيف إليهما داود حسنى سلامة هجازى.

إن تجرية عمادها شباب يبحث عن تراثه، نرجو له - مؤكدين أمنية د هدى وصفى فى كلمتها بالبرنامج للطبوع - أن يتفاعل معه بالقدر الذي يمنح رؤية جديدة لمعاجات فنية أكثر نفسط،

هناء عبدالفتاح



متابعات

،الست هدى، على خشبة القومى

مع احترامنا الكبير- طبعا -لأمير الشعراء احمد شوقي، ولمبادراته الرائدة لاستزراع المسرح الشسعسرى في تربتنا المسرحية للصرية - من ناحية أولى ..

وتفهمنا للمناسبات المتعددة للاحتفال به والاحتفاء بذكراه، والتي أشار إلى يعضها سامى خشسة ... من مسئل ... إعمادة وزارة الشقاضة السهباة إلى كرمة ابن هاني (بيت الحمد شوقي) وتحويله إلى مركز أتفاقي للشمعر والشمعراء والفن والإبداع .. إلغ، من ناحية ثانية ...

ومع تقسيرنا لما أشسارت له



عايدة عبدالعزيز رمني قطان في مشهد من «الست هدي» لشوقي على خشبة القومي

«الست هدى» لشوقى على خشبة القوس الدكتورة هدى وصفى مدير المسرح القومى فى هذا السياق .. من أسباب

تقديمها لمسرحيته (الست هدى) .. لتقديم ريبرتوار لجيل من الشباب لم نتج له الفرصة لرؤية مسرح شوقى، من ناحية ثالثة ..

ومع إقـــرارنا لسمهيو العصفوري بان (اسطوات المسرح) ليسوا مجرد دصناع يدريين، وإنما هم مبدعون لهم رئية خاصة روجهة نظر .. إلخ .. من ناحية أخيرة ..

إلا أن تسليمنا بصحة كل ذلك في حد ذاته، ومن كل النواحي، لا يمنعنا من إبدا، جملة من اللاحظات الضرورية على العرض برست»، باعتبار أن الناقد لا علاقة له إلا بما



مشهد من السرحية

يقدم امامه، ويفض النظر عن اية طروف وسلابسات واعتبارات ومجاملات تاريخية ال اعتقالية ال ... ايف و بواملات تاريخية المساعيم الناقد مبالدوجة يقدم علنا، لهمسميدر يبدغ ثمنا المسمودية بهن الملاويض أن يتوسط بين هذا العرض وبين ذاك الجمهور من الديمة عمل المعاملة المعاملة

۱ - لا شسسك أن سمسيس العصمقورى قدم عرضا جذابا بالمنى الذى ورد فى بطاقة الدعوة ممرًّا بمنهاج معالجته للنص ورزيته

له باعتباره (كوميديا) (غنائية) (استعراضية) .. ولقد تعمدنا كتابة هذه العيارة بهذا الشكل النقصل لندل على واقع الحال شعلا .. إذ أن مجموعة العناصر تلك التي حددها التعريف .. ظلت منفصلة طيلة الرقت بهيذا الشكل .. لتنقلق في أحبسن الأهوال نتبحة نهائية قائمة على عبلاقبات (تجاور) وليس عبلاقبات (النصاح) والصمهار بين الوهدات الكونة للعرض .. ولأن هذه العلاقات كانت (مسابية) بهذا الشكل (الآلي) تقريبا .. أوشكت أن - إن لم تكن بالفعل ـ تحتل ترقيتات متعادلة في حضورها على السرح .. بمعنى أن السافات ، مثلا ، بين رقصة وأخرى، أو بين أغنية وأخرى كانت مقدرة

الأغا داجمد حلارة، في مسرحية دالست هديء تقديرا حسابيا متعادلا في حضورها السرحي .، وحتى لا تترك مساحات طويلة . على ما يبدو . لا يحضر فيها الغناء أو الرقص أمام هين الشاهد وحسه وكأنى بالأسطى المغرج شد قدر هذه السبالة من البداية تقديرا (ورقيما) .. أي على النص الكثبوب فيمنا هو يعالجه معالجة أولى .. تقديرا (كميا) وليس (فنيا) (عضويا) (مرضوعيا) يجمل لدخول الرقصة وصضور الأغنية ميسرها القني المنضوى التناسج والمتواشج مع مواقف العرض، ومع نموه، الطبيعي، ومع ضبروراته الفنية؛ .. وريما يرد الاستاذ العصفوري بأن السرحية أو النص الكتوب أمسلا ليس فيه تنام ولا تطور ولا بناء ولا يحرنون ..

ولعله المع بالفعل إلى شيء من مذا حينما قال في كلمته عن شوقى (حيرنى ببساطة مدى) والعصفورى منا ببدر لبتا وسسؤدباً وهر يصف نص شوقى (بالبساطة) تحرجا من أن يصفه بغير ذلك !!.

ولكن .. هذا كله لن يشفع للمخبرج الذي برغم إدراكه (لبساطة) النص قرر (إضافة ما

لم يدرك شسوقي حستى سنواتنا الأخيرة) ..

اما وقد قررت لنفسك هذه المرية في التمامل مع النص، وفي المحامل مع النص، وفي صفقت ليناسب . كمسا هو صفقت ليناسب . كمسا هو المامنية ورساننا الراهن .. حتى الله المتافية ورساننا الراهن .. حتى والتأخير فقط في النص المكتوب، وإننا إضافة إجزاء كاملة (تاليليا) مع يكتبها شورقي، ولم تخطر على بالك يوال زمنه .. إذن .. طالما تحركت في والى نهية .. إذن .. طالما تحركت في مله المساحة بهدن المسرحة .. فلن نسمح هذه المساحة بهدنة المسرحة .. فلن نسمح صفحة شاهدين إيضا باقل من في المساحة المسرحة .. فلن نسمح مساحة بهدن إيضا باقل من في المسرحة ...



مشهد من مسرهية «الست فدي» الأحمد شوقي إخراج سمير المصفوري على خشبة السرح

إقناعنا دراميا (بجنرية) ما فعلت وحتميته الفنية .. ويتقديم مبرراتك المضموية السسوية جيدا، واللغزولة بمهارة لمعالجة البنية الكالملة للنص بكل عناصره من هذا المنظور (الذي المقترته) ووفاء بما يتحتم عليك لنا من واجبات، نفيجة ما اخذت من حقوق ا..

ولكن للأسف .. ما وصلنا .. هو .. - في أهـــسن الأحـــوال - نوع من القصول المور والترقيع أن الترفي التحريق البارع .. الذي لم يظهر برغم ذلك في مســد تقـــرات العـمل، وســـتـر عــروته .. شفلات

الرقصات - مثلا لا تبرير لها ... اللهم إلا استعراض
ننيا .. اللهم إلا استعراض
الروسيات الجميلات .. أو
لعلها ترسبات إخراجية لابد
منها من (حريض بابابا) !
وقل مسئل ذلك عن الفناء ..
الذي نال شيئا منفصلا جميلا
في عدد ذاته ولكنه لم يتمازج
ويتدامج بالعرض تدامجا تاما ... بجيث إذا طرا طارئ . لا قدر
المناهد ... ويتدامجا العرا المناوي . لا قدر
المناهد ... ويتدامجا العرا طارئ . لا قدر
المناهد ... ويتدار ... ويتدار إذا المناهد ...
المناهد ... ويتدار إذا المناهد ...
المناهد ... ويتدار المناهد ...
المناهد ...

الله - اعاق (النجم) مدحت صبالح عن الحضور ذات ليلة فمن للمكن جدا الاستفناء تعاماً عن أغنياته دون أن يهتنز الدرض أن يصاب بنقص فلجع - ولمل حضوره اصب لأمي العرض كان لاسباب (شباكية) (جماهيرية) لا علاقة لها بالمرضوح

العصفوري كما قال من نفسه (اسطي) شاطر .. پچيد تقديم تركيبة مسرحية جذابة .. ساهم في توفرها لديه رتوفره عليها عمله في القطاع الخاص على ما يبدو ..

وما قدمه الأسطى سمير العصفوري في النهاية . ويغض

النظر عن شعوقی عرض ممتع فی حد ذاته .. وهذا لیس قدما فی نص شوقی بقدر ما هو مدح - ریما - للعصفوری !

٢ ـ مم أن نص شوقي هر من (البساطة) بمكان .. إذ لا يضرج موضوعه عن حكاية سيدة موسرة تزوجت بتسعة رجال او عشرة كلهم من الطامعين فيها وفي ثروتها، وهو من نوع الكوميديا ثقيلة الدم التي لا تدرى لم هي كرمينيا أصلا إلا لأن مؤلفها يعلن ذلك ؛ ولقد زاد الشعر الموضيوع كله (بلة) وإرباكيا واستفجالا .. فأنت لا تدرى ما هي ضبرورة الشبعير في هذا العبرض الهزلي .. وأمّا لا أقول بأن الشعر لا يصلح على المسرح إلا للشراهبديا (وإن كان هذا صحيحا لحد كبير بشهادة التاريخ).. ولكن، على من يريد اقناعنا بعكس ذلك، أن يملك حجماً (برامية) قبرية وباهرة ونصوصنا مسرحية مقعنة بتسجها المتين، وموضوعا محبوكا بالشعر يشكل الشعر جوهر بنيته ولحمته وسداته .. بحيث سيقط الموضوع إذا

غابت صباغته الشعرية .. ويتهاري النص إذا استل منه الشعير أميا (الست هدى) فالا تملك شيئا من كل ذلك .. إذ الموضيوع (مسسطح) .. محدود الأفق .. والشخصيات في معظمها من رعاع الجشمع الذين يستغرب حديثهم بالشعر (ولعل هذا هو جانب الكوميديا الوهيد في الموضوع كله!) .. اقتصد أن ينطق هؤلاء النصيابون وشيدَّاذ الأفياق بالشعر ! .. ولقد ساهم الشعر الذي لا علاقة له بالسرح، أو لا علاقة له بالدراماء مع تسطح المرضوع، ومحدودية القصة، وأحادية المالجة .. في تحقيق قدر هائل من الانتجال والتعسف .. ولقد بذل العصفوري الكثير من براعة أسطوات المسرح، وحرفيات الإخراج، وتقنيات العروض الاستعراضية .. لتقديم فرجة ممتعة، برغم أن القماشة المكتربة لا تساعد كثيرا على ذلك كما اشرنا من قبل .. كما حاول أن يصلح ما أفسده النص .. بتقديم الفصل الختامي في الترتيب الأصلي للمسرحية الذي ترفيت فيه (الست هدي) عن زوجها

الأخير .. ليكون الفصل الانتتاهى .. وتجرى السرحية بعد ذلك بطريقة استرجاعية (فلاش باك) .. ريما ليحدث نوعا من الحركية والتحديث والتحديث والتحديث الشاعد على التفكير وريما . واساساً . ليتاج له إيضا من كان موفقا بشكل عام أن يضيف كان موفقا بشكل عام أن يضيف يجرى فيه من إرماب وفتح طائفية بهمن إرماب وفتح طائفية تتضفى تحت

وهذه الإنسانة - بالتناسبة - بدت مغتربة تماما، وملصنة، ولا علاقة لهما بالنص أو بالعصوا، ولم يظلع العصفورى في الوصول بها إلى صيفة عضوية لاحمة تجعلها جزءا اساسيا من بنية العمل، حتى وإن تطاب الأمر معالجات داخلية تفري في التن الأصلى طالما افترض لتفسه مذه المصالحية أساسا ولذلك بدا هذا الجزء (الرامن) مقصولا تماما عن السياق، و (ولمصنة) ومجود عن السياق، و (ولمصنة) ومجودا

ان تحاول ذلك - إلى قضايا الساعة .. ولكنه هذا النسب المشكوك في شرعيته الدرامية، والمنتقد الاصلابه القرية المرضوعية والفنية في تلافيف النص كله ..

ولذلك، فأنت يا أسطى سمير .. لم تضف إضافة لم يدركها شبوقى .. وتخص سارتنا الأخيرة كما تقول .. وإنما أنت ابهظت نصب بأعمال لا تضمه .. وارفمته على رفعها بلا ميرر درامي. ولا داغ فني، ولا سبب موضوعي ..

كسا آنك لم تستبطن (الراهن وقضاياه) استبطانًا جوهريا عميقا وجد مكافئه المسرحي وسمائله الدرامي في محالجتك (الضاصة) للنص ... وإنما لطعن (الراهن) لطعا

قبها على قفا النص .. المتهرئ دراميا ومسرحيا أصلا ! ..

٣- على أي حـــال، ريرغم كل نلك، يحسب لهذا العرض عدة أمور لاشك قيها :

1. الأداء البيارع والموقى لمجموعة المثلين بشكل عام، واخص بالذكر استاذة المسرح الكبيرة اللاختة الصحفود .. عابدة عبد الطحوية .. والبارع المتكن خفيف الشل احمد حلاوة .. والبارع المتكن خفيف عقل .. ومجموعة الشباب الذين الجادوا جميدا بلا استثناء وأخص بالذكر وضا إدريس وإيهاب بالذكر وضا إدريس وإيهاب صبحى وعادل خلف

ب ـ ولا يفرتنى في هذا السياق تحية التجرية المسيقية الرهفة

والألحان الحساسة للفنان عليي سعد، وتوفيقه الفريب والمدعش في جمل كل المسئلين تقريباً مغارن بسلاسة وتناسق وجمال سرم بخري وغلظة اصدوات البسخض وعسم

ومهما كانت المتخذ التي ماخذها على عرض كهذا (لانتا إزاء اسطى محسومي كميمير كمسمير العصفوري) .. إلا أن العرض من العروض المتدة والنبهجة والتي تقم حمية حملة مدين شك.

ساهد پرسفه

الروح التشيكونية نى ،أنسام الصيف، النمساوية

ما أن تتسلل جرئوبة عدم الرغبة في أن يصبح كل منا الكرما و طيه أو مما تسمع به طاقته حتى بندا ملامع المساق للشفاة في الشفاة في المساق المادية إلى نوع من الجميعة الشفاة المادية إلى نوع من الجميعة من صنعها أكثر مما في من صنع الشفوف أو الأخرين، وهتى تتسلط على الأفراد تك الرغبة المستحونة في أن يكونوا شيئة المفردة قدمومهم على الأفراد تك الرغبة المستحونة في من المستحونة عما يعم بما يعمد على المدردة على المراد تك الرغبة المستحونة في من المستحونة وما يعمد على وما سبيه من رائد مستحونة وما يعمد على المدردة بما يعمد على المدردة بما يعمد على وساسون، وتسهم عن والاستحوادة المدردة بما يعمد على وساسون، وتسهم عن وقية السبب

في تعاستهم لأنه قريب منهم إلى حد بالمُ الالتصاق بهم. فجرثومة عدم الرضيا تلك شيء مختلف كلية عن نوازم التقيم الإنسانية النبيلة، لأنها لا تولد لدى الشيخيسيات الداقم للتغيير، ولا تثير طموهم للترقيء ولكنها تبث في ارواحهم سحوم الرارات القاتلة فتخمد رغبتهم في المياة، ويزداد إحساسهم بجورها. هذه القضيعة الشائقة من محور اعتمام مسرعية (انسام الصيف Summer Breeze) للكاتب السرحي النساوي ارثر شنيتزلر Arthur Schnitzler الذي يستفي السرح الإنطيزي كثيرا بمسرهباته بالرغم من انبا لا تعرف الكثير عنه في عالمنا

العربي، وشغيقزلو واحد من أبرز مسرحيي اللغة الالانية الذين لعوا في بدايات هذا القرن: وهو من كتاب للسرح القـــلائل الذين تســري في مسرحياتهم روح تشيكولية تجعل المعملية الدراسية عندهم مشقلة بالإسامات الشعربية

فقد استطاع ارقر قطيدترالر الذي ملا السرح الألماني بمسرعياته الجيدة ان يكون للجسد المسرحي لواقع الطبقة الوسطى النمساوية في المقدين الأولين من هذا القرن. ومي فترة من الناهية التاريخية بالنسبة المسرح الإساني تعد القرية التالية

تشبيكوف العظيم بزاد مسسرهي مازلنا نغترف من كنوزه حتى اليوم، ومازالت استبصاراته العميقة فيه بشبان حبال ثلك الطبقة الماساوية ترهف وعبينا بما تعبيثهم من تناقضات، وإذا ما عرفنا شيئًا عن حبالة المسرح النمساوي قبل وفود ششترلر إليه ابركنا اهمية بوره في تغير واقم هذا المسرح الذي استلأ نى المقبرد الثلاثة (١٨٦٠ ـ ١٨٩٠) السابقة لظهور أعماله مباشرة باللاهي الطبيعية والثرثرة البرامية الستمدة من مسرحيات بوماس وساردو وأجيبه وغيرهم من القرنسيين، أبركنا أهميية النقلة الكبيرة التي أحدثها فيه. فقد انطاق من المنامس الخارجية لهذا السرح الباريسي الشغوف بقضايا المشق والضيانات الزوجية ليحيل تناولها الدرامي إلى نوع من الغسسوس الاجتماعي والنفسي في أعصال الطبسقسة الرسطى وتشسريح كل تناقضاتها الأخلاقية والقيمية. لهذا السبب أحس كلما شاهدت عملا من اعمال شنيتزار ان بين هذا السيرجي النمسياوي لتنشيكوف عظيم. لأن شنيتزار استطاع الاستشادة من المنهج التشبيكوني

الذي يمسري جنوهن الشنخيصينية الإنسانية من خلال التعامل معها في موانات عادية بالفة البساطة. والذي يعسم إلى الشركسين والتكشيف واستخدام الإيساءات الرهفة في الكشف عن سبورات الأعمياق دون ضبجة أو زعيق. واستخدام لحظات الصمت كراحدة من استراتيجيات إبراز بعض الأحسداث أو لفت نظر المشاهد إلى اهمية بعض الجمل والمواقف. كسمسا يلجسة إلى خلق التناقضات الكاشفة عن مضتلف التنويمات على اللجن الأسساسي للمسرحية، والباورة لجموعة من الثنائيات التي تتبخلق من خالل تعارضاتها للعانى الثرية وتتعمق الدلالات بينما تتاكد من غلال تكراراتها بعض القسيم والرؤى الأساسية في العمل. وقبل هذا كله هذا الذج الشيفيف بين العنامس المهاوية والمناصس الماساوية في العمل بالصورةالتي يتضافران بها معا لخلق مسرح واقعى تندغم فيه الناساة في الملهاة وتتكشف تفاصيل الصياة عن أهسية العناق الشري بينهما.

ولا يقتصر بين شفيتران التشيكرف على هذا النهج الدرامي

و سده، ولكنه يتبهاوره إلى العبالم السرحى ذاته. ومسرحية (أنسام المنيف) التي شاهدتها على مسرح جيت Gate Theatre اللندني مؤخرا خير دليل على ذلك، لكن علينا قبل الحبيث عن هذه السرحية الجميلة أن تشير إلى مؤلفها للجهول نسبيا للقارئ المربى، فقد ولد شنيشزين في فيبينا في ١٥ سابق ١٨٦٧ و١٠١٠ مها في ٢١ اكترير ١٩٣١، وحيلال حياته التي استغرات ما يقرب من سبمين عاما سبهل براما تمولات الطبقة الوسطى التمساوية وجلل نفسيتها في عدد كبير من السرحيات، انتهك في بعضها الكثير من المسرميات الشعلقة بالسلوك الجنسي والتي أدت إلى منع إحداها لشترة طويلة من الزمان، وليس هذا الأمر بفريب، لأن الفترة التي أنجبت هذا الاتصاء النفسى التحليلي في السرح النمساوي، كانت هي التي أنتجت على صحيد التحليل النفسي سيجموند قرويد (١٨٥٦ ـ ١٩٣٩) الذي كان بعيش في نفس المبيئة مي النترة ذاتها. صحيح أنه ليس ثمة دليل على أن ألكاتب المسرحي تأثر بكشوف المالم النفسى أو العكس، ولكن المجمع أن كليهما كأن

يستجيب بطريقته الخاصة ويأساويه التميز أواقع أجتماعي ونفسى واحد. ومن هنا كانت أوجه التشابه في رؤيتهما لهذا الواقع بنت معطيات المحيحاة في الطبطحة الوسطي النمساوية في تلك الفشرة. ومن أهم مسرحيات شينيتزلر (اناتول -An الفسابط مستل (atol و (الفسابط مستل ۱۹۰۱ (Loutnant Gustl انطوت على واحد من آول المتولوجات الداخلية في تاريخ الأدب الأوروبي، والسرحى منه بصفة خاصة، والتي أثارت ربود فعل صابة لتمسويرها الكاريكاتيرى الصاد لسلوك ضبابط في الجيش النمسساوي. و (الدائرة Reigen) ۱۹۰۲ وهي المسرحية التي منعت بعد عرضها مياشرة ولفترة طويلة من الزمان و (الطريق الوهيد J 19.€ (Der einsame Weg (الطريق إلى الضالاء Der Weg ins Das ر (البلد المهول ١٩٠٨ (Freie ۱۹۱۱ (WeiteLand) ۱۹۱۱ و (الأسستساذ برناردی Professorr Bernhhardi) ١٩١٢ و (أنسام الصيف Im Spicl , 1911 (Der Zommerlufie (دعوة الحساة) و (الجب والمكائد) و (المالم الرحب) و (بهجة الغرام) و (سناعنات الصيناة) و (البينضاء الأغضر) و (حجاب بياتريس)

وينمس شغيث زاراني معظم مسرحياته تلك إلى الاعتماد على استقلالية المشهد البرامي الذي يستهدف بالدرجة الأولى خلق مناخ نفسى وشعورى ساء وبلورة حالة مزاجية واجتماعية معيدة، اكثر من استنصاده على البناء السنرمي التنقليدي، وهذا التبركيمين على الجزئيات البرامية الصفيرة بعد في حدد ذاته رد اسمل على سيطرة السرميات المكمة المبكة التي توهن حبكتها البقبقة من تفاطها مع الوَّاقِم أَن إرهافِ إِنَّا لَمِسَ التَّلَقِي. فالوضوع السرجي يتخلق عنيه أسناسا من غبلال التبراكيميات المسقيارة التي تتكشف مبارها الأعماق النفسية للشخصيات، والتي يتأكد عبرها أن أكثر العلاقات تأثيراً في الإنسان في تلك التي يقيمها مع المِنس الأخر، لا في جانبها الحسي وهده، وإنما في جوانيها الأعمق التي تنطري على محماولة الإنسبان للتكامل المسخسوي في الظاهر، والتبصقق الرومي في الباطن، وهو أمر لا سبيل للومسول إليه عنده إلا بذلك التكامل السمرى بين الجنسين الذي تنداح فيه توترات الشهوة بعد

وغيرها من السرجيات

بلويقها مرافئ الإشباع التنطق تمتها عناصب أحمق من التحاوسال الذي يهب الراحة المطة. ولهذا فإن بنية كثير من مسرمياته تنحو إلى طلق معامل مسيمي لذلك التصوير من غلال البداية بالتوقر الذي سرعان ما ينداح بعد الكاشخة في نوع أعمق من الطبهم الإنسساني: ضهم الذات بامتبارها الخطرة الأولى لأي ضهم بامتبارها الخطرة الأولى لأي ضهم للكشر أن التراسل معه.

وتمتمد مسرجية (السام الصيف) على مجموعة معدودة من الشخصيات التي تتشابك مصائرها في خريطة من الملاقات للتداخلة. أراها هو الأستاذ الجامعي فينسنت فسريدلابن الذي بمسمل بإحسوي الجامعات النمساوية ولكنه كثير التخبب عن منزله الريفي الذي يقع في ضاميةسفيرة بعيدة نسبيا عن النينة الجاسمية التي يعمل بهاء بصجة العمل والقابلات الستمرة للأسباتنة الزائرين، وواجبسات الاحتفاء بهم والتي يتطلبها العمل منه، وزوجته الجميلة جوزيفا التي تضجرها الرحدة ريستمها القراغ في هذه الضاحية الصغيرة البالغة الهندر،، وابنهما إدوارد الذي يدق أنواب الراهقة بعنف، وتصطرح في

دمائه شهواتها التي تطلب الري وتطالب بتنفينير نظرة الأغرين له، والبالغين منهم خصوصا، وفي البيت الهادئ خادمةجميلة مي كاثي تفور هي الأخرى بالرغبات، وتجد في جسب إبوار الناضح البنول أمامها دون حساب لشاعرها نداما لا تستطيم له ردًا، وإن لم تجرق على أن تستجيب له لأن في ذلك اختراق للمواجز الاجتماعية المسارمة. وهناك كذلك أبنة الجيران الصغيرة رايش التي تريد أن تلفت نظر إدوار لها بالرغم من أنه لا يرى فيها سوي صبية صفيرة لم تبخل بعدمرحلة النضيج. ومنا يعمى إدرار عن رؤية أي شيء يستحق الامتحام في ابنة الجيران هو الزائرة الجميلة جوسني إبنة عمته التي أينع قطافهاء والتي تتطلم إلى العمل كممثلة ومغنية في إحدى الفرق الكبيرة وماتزال تنتظر الرد على طلبها، وتستنفل إجازة المبيف في الاسترواح والاستعداد للمستقبل الذي ببدو أنه بعد بالكثبر لفتاة جميلة لا تنقصيها الحراة ولا يعسورها الطمسوح، ومناك أيضنا فرديناند راعى الأبرشية الماية الشاب، وشقيقه روبرت الضابط بالجيش الإمبراطوري والشخوف

بالغامرات النسائية، والذي يزور شقيقه زيارة عابرة واكنها كافية لإيقاع جوستى في حبائله، ولجمل قضيك واحدة من القضايا الاساسية التي ينشغل بها النص، وتهتم بها شخصياته.

واختيار الشخصيات في هذا النوع من المسرحيات هو الخطوة الأولى في صبياغة موضوع السرحية وتنظيق الهموم التي تدور حولها. لأن موضيعة ثلك الشخصيات في هذا المناخ المصدود الضائق، ووضع عدد كبير منهم على حافة المراهقة التي تضبح فبوراتها في الدم، في الوقت الذي تتبخلق فيه عناصير الإحباط التميدة أمام باثية الشخصيات الأكثر نفسجًا، يضم السرحية كلها في قبيضية هذا المثين العبارم للتواصل، ويرشح الجانب المسي للتعبير أكثر من غيره عن هذا التواصل المتفي. كما أن اختيار تلك الشخصيات بصورة تبدى معها وكأتها مرابا تنعكس على صفحة بعضها صورا للبعض الآخر، فيها قيير من التماثل ومبقدار من الاختلاف، يهيئ المناخ لتخليق شبكة ثرية من العسلاقات ذات التنريعات

التعيدة على اللحن الواحد، شابنة

الجيران في روحاتها وغدواتها تسأل عن إدوار الذي كان يلعب معها حثى العيام الماضي، ولكنه عياف ذلك العبث الصبياني لانشغاله بالجميلة اللعوب جوسبتي، وجوستي التي مريت إلى تلك الضياحية الهادئة من قيود أسرتها تجد في اهتمامه بها تسلسة أجدي من المسجس برغم أستصفارها لشاته، وما أن يقد الضابط رويرت شيقيق القس فسرديناند راعى الابرشسيسة إلى الضاحية في زيارة عابرة لأخيه، حتى يداعب خيالها التعلق به، مما يجعلها تضيق بإلحاح إدوار على الانفراد يها. لكن الضابط سرعان ما يرحل فلا تجد أمامها سبوى التسلى باهتمام إدوار بها. فهي لا تهتم حقًا به، ولكن من تهتم به مشخول هو الأشر بتجرية عاصفة نعرف بعد قليل أنها قد قادته إلى مبارزة مع الزوج المخدوع، ليست الأولى في حياته ولكنها قد تودي به هذه الرة. أما الزوجة جوزيفا فإنها تعانى

هى الأخرى مما تتصدره إعراضا لزرجها عنها واهتماما منه بامراة أخرى. فهى تطل غيابه الدائم عن المنزل وتلقيه ليحض الخطابات الغاضمة بانشخاله بعلاقة تسائلة لا

تستطيم الشاكند من وجنودها، ولا تملك لها دفعا من منطقة اهتمامها. ومن هذا تظل تتخبط في شبكة هذا الشك الدوخة، يضنى روصها هذا الصفاف العسى والعاطفي الذي تعيشه بينما يعمق التضاد مم الطبيحة المبطة بها بنضارتها البائضة، وثرائها الحسي، ومنا أسبغته على شباب الجيل الجديد القوار بالرافقة، من معاناتها لهذا الجنفاف واتبد بلغث ذروة النضبج الأنتوى والثقتم المضى وتسعى إلى أن تجد جوابا روحيا على تلك العددابات لدى قس الناحسيدة، فيصنادف هذا السعى ساعة تلته على أغيه وحيرته ببن النهاب البه ليشمهد البارزة او يثنيه عنها ام البقاء والصلاة له حتى بنجيه الرب من الموت. وينجىء القس إلى البنيت لعله يجد عندها جرابا لحيرته، بينما ارادت هي ان تجد عنده سا يطامن من شكوكها وحيرتها. وفي هذا الشهد الشمون بالحيرة: حيرة النس بين الشخلي عن شمقيقه أو الصلاة له، مسلاة مناقضة للقيم المسيحية التي ينادي بها لأنها تنطوى على أمنيه لموت الضحية والمالية بنجناة أضيه الوالغ في

الغطيئة، وحيرة التس في قراة شفرة لحقة الضعف العاطفي التي جوزيفا في براثن الغطية، وحيرة جوزيفا في براثن الغطية، وحيرة جوزيفا في الانتفاع تحو القس الذي تتماطف مع شبابه وموقفه انتقاما من زرجها الذي تعتقد أنه يخدعها أو الاستجابة لعموت العقل والعفاظ على مسلامة أصرتها فليس ثمة يقين يساعدها على حسم أمرها في اي

في هذه الأثناء تكون العلاقة بين جوستى وإدوار قدجاوزت حدود للناوشبات الأولى عندما أتاحت لهما عاصفة ماطرة هاجمتهما في الجبل قضاء ليلة في كوخ به دخلت بهما نطاق التبحيقق الحسبي الذي أدار مسواب الفلتي فالذذ يتحدث عن الزواج، ولكنه زاد من إصرار الفتاة على معالجة الأمر كله وكنانه نزوة عابرة لا أثر لها ولا ضير منها. فقد حمل بريد الصباح التالي رسالتين تتبشها الأولى باتها قد وفقت في المصبول على الدور الذي كانت تنتظره، ومع الفرقية التي تعرض أعمالها في الدينة نفسها التي نقل إليها الضابط المشوق. إذ عمات الرسالة الثانية نبأ نجاته من البارزة

ونقله إليها. وكنا تعرف أنه يسعى لهذا النقل من قبل تخلصا من الموقف الذي أدى تفاقمه بالمبارزة إلى حتمية النقل. أما تلك الحيرة التي عاشها التس فقد تبددت بنوم من التوية والاعتراف السيحي بالخطأء وكذلك الأمر بحيرة جوزيفا التى انهتها دعرة زوجها الصاحبته في تلك الرحلة التي كانت تعتقد أنه يرغب ضلالها الانقراد بعشيقته الترهمة، ثم الترجه بعدها لقضاء إجازة معا يستعيدان بها أيام الرئام والتواصل، وأصا الشباب إدوار فقد رده انتهاء العطلة الوشيك ورصيل جسوستي إلى ضسرورة العسودة لاستئناف دراسته، وهدهدة ذكري تلك الليلة الماطرة الأثى انتهت معها عذريته الجسدية والعاطفية معاء لأن جوستي عرفت كيف تسوسه إلى مرافع التعقل والنضيج. وهكذا تنتهى السرحية بنهاية

رضدا مسهى المسرحيات الفرنسية بيهياب المسرحيات الفرنسية المشتقة عندا المسرحيات المسرحيات المستوات المتعادل المستوات المتعادل المت

والتحامل مع تيارات الرؤى والقيم التي تسبطر على تصوراتهم للميأة ولدورهم فيها. إذ تؤكد عملية تقمص شبكة الملاشات الدراسية بين الشخصيات أن المسرحية تطرح موضوعها الأثير هذا من خلال علاقات التماثل والتنافر، وتيارات الشد والجذب بين الشخصيات بقدر ما تثيره من خلال تصويرها لحالة عدم الرضا التي تمكنت جرثومتها من الكثير جميع الشخصيات بون استثناء ففي الفشاة الطموحة جرستى قدر من قلق جوزيفا الناجم عن افتقادها لليقين، فهي تفتقد اليتين هي الأخرى بسبب عدم معرفة حقيقة ما يخبثه لها المستقبل، واللقها من أن تجد نفسها مرة أخرى في الواقع الذي هريت منه. وقيمها قدر أكبر من الاختلاف منها برمونتها وشرهها النهم للمياة، ورغبتها في ان تنال منها أكشر مما تؤهلها له قدراتها، وفي إدرار شيء من سيذاجية القس ويراشه، وشيء من شهرة أخيه ورغبته الرامقة الحادة

في إثارة إعجاب النساء به، وفيه شيء من عدم مبالاة الأب يما يدور حوله، وهي لا مبالاة تقترب من تخوم الأنانية وعدم القدرة على إدراك مشاعر الأخرين. أما الأم جوزيفاء اكثر شبغميات السرجية ثراءًا فإنها تجد نفسها في قفص من المرميان بمناثل نلك الذي وضبع القس نفسه فيه باختياره للاهوت، وهي تحب اختيارها ولكن العيرة تصول درنها والاستمتاع الكلي به. ومن خلال علاقة التماثل والتضاد -بينها وبين القس تطرح للسرحية أبعاد الأزمة الروهية والقيمية التي تعالجها. والتي تنمثل في التناقض بين متطلبات القيمة الأخلاقية ونوازع المسد الإنساني من ناحية، أو متطلبات السياق الاجتماعي من نامية أخرى،

فالتعارض بين رغبات الإنسان وما تفرضه عليه مثالياته الاخلاقية أو حتى المواضعات والاعراف الإجتماعية من قبود هر أحد القضايا الاساسية التي تتناولها

السرحية في مجاولتها للكشف عن التيارات السارية في أعماق تلك الطبقة الرسطى الماساوية. إذ تؤكد السرمية على أن-المياة في هذه الطبقة مجموعة من الفجوات الاجتماعية تارة، والعمرية أخرى والنفسية ثالثة، والرومية رابعة، وهكذا. وهي فيجروات لا تستطيع الشخصيات عبورها يون ثمن باهظ إذ تموز كل شخصية عن العثور على غايتها على الصائب الذي تشغله من تلك الفجوة، سواء بالرضا بتك التي تنتسى إلى نفس الرحلة العمرية أو التكوين الثقافي كمالة إدوار مع ابنة الجيران، أو بالتعامل مم تلك التي تقف على الجرف الآخر . للفجرة الطبقية كما تشعر الخائمة، ار قبول مشاعر ابن عمته کما هو ا الحال مع جوستي. أو إنما تريد كل شخصية عبررها بون وهي بما ينطري عليه هذا العبورر من مخاطر. فقير تلك الطبقة الوسطى المأساوية هو الاكتواء بنيران عدم الرضا والثقلب في جميعه.

نى إسبانيا الرأة تقرأ أكثر. وحظ الشعر قليل

ماذا يقرأون في اسبانيا الأربا هذا ما يمكن معرفته عبر متابعاتنا ليوميات المعرض السنوي الكتاب الذي يقام حاليًا في أمريد وسوف يستمر الاسبومين ويضم اكثر من المتجولة في حافلات ويصالات الكتاب المجولة في حافلات ويصالات الكتاب الإكتريني ومصالات المعلوب والمصحف وغيرها... فيزسم منتزه والمرب والمائز الرين طوال اليسوم والمرب المائز الرين طوال اليسوم القريب للمائلة يقول: إن الاسبان القريب للمائلة يقول: إن الاسبان المعارها - واكتام لا يقرأون كل ما ارتفاع المعارها - واكتام لا يقرأون كل ما المعارها - واكتام لا يقرأون كل ما إسمارها - واكتاب كرنا الساء اكثر من إسمارها - واكتاب كرنا الساء اكثر من

اسبانيا، كقضية دالغال، ومنظمة داينا، الإرهابية، وكذلك الكتب التي تتكشف أسراراً جديدة عن مرحمة الشخصية واكثر قرائها هم الشيوز الشخصية واكثر قرائها هم الشيوز المساب فيقراون الريايات التي تصولت إلى أشاره أو الأنسارم التي يتب بعد نجاهها على شكل قصمى ويالشيع فهي كتب بعد نجاهها على شكل قصمى التيسدريون والمسيفسا فيال التيسدريون والمسيفسا فيال شخصياتها بين على مثلقة، يشخصياتها على مثلقة، يضماف إلى ذلك الإتبال على قرادة يشمى الكتب الدينية المسيحة والمحقوية المسيحة ا

يقرا في اسبانيا، ويتميز مستوى القراء بهبره النرعية وطفيان المقال ما ميوسل الميدان الشقافي موسوس الكتاب ينظر من الجديد التربيداً، ف الكتاب التي تصديرت قائدة جيهمات المسرض ايضًا. ومن ذلك روايات المسرض ايضًا. ومن ذلك روايات المويية والميازة) المويية والميازة المينية) لكان رواية (المرب، هو اننا المؤتلة المنابية على الميان موية بينما لا يبحث عن شوان غويتهمولو. يبحث عن شوان غويتهمولو. النخبة المثلقة الميان معيات الكتب المسطية التي تتناول المنطبة المنابعة المساطنة الميانية الميانية

معجزات مشكوك بمسعتها، كبكاء تمثال موجه في البرزيل مثلاً، كبكاء بلاحظ إمادات الطبع المتكرية لكتب اللديب قبل محمدهها «الدين كيضرته» التي يعرفها كل الأسبان ويتم تبادلها كهدايا إلا اتبا لم تقرآ من شبل الجمسيم، أي مثل مثل رائعتنا «الف ليلة وليلة» تباشًا.

أميا الشيعير فيجنله قليل من البيمان حيث تنمسر قراط الشمر الحالي بشكل غريب على الرغم من وجود شعراء جيدين أمثال شينيفر وانطونييو دى بيلينا وراضائيل البرتى الذي تباع كتب القابلات معه أكثر من أشعاره، وإكن الملاحظ أن الشعر قد أخذ يتسرب عن طريق مسسلك القسر إلى الناس وقلك بتحويله إلى اغنيات يرددها الشباب فتدخل إلى نقوسهم كلماته الأدبية وتؤثر فيهم كثيرا حتى اصبحنا نجد أن كلمة مثل والتضيامن، تشكل مفتاحًا سحريًا التاثير، ووالطبح يشار إلى التضامن لكبس المزلة الفردية وإلى التضامن مم الشعوب الأغبري، فنسبعم الدعبوات إلى إنصاف البوسنة وإنقاذ روائدا ورفع المصبار عن المراق ومساعدة الفقراء في العالم، كما تهيمن عبارة

مكننا سواسية، على الشدارع ولكن الشدارع ولكن المساقة في الفحرية، قدم الشعود والتحافظ المساقة في الفحرية التحقيق أن تتحول إلى تعمل إلى المحقق أو تتحول الأنهاب فلا مساقة أن يلدانهم الأزمات سياسيًا من قبل الشباب وراء كل ذلك، ومن منا يقسال عن شعور عزاد الشعاب بالتضامات أنه شعور عبد، ولكنه بالغ التضارة المنافزة لما يصافية من تعديم وتصدية حول التحاوية من تعديم وتصدية حول التحاوية التحاوية من تعديم وتصدية حول التحاوية الحاصيل مسببات الحقيقة.

أما كنت الأطفال فإنها تباع يكثرة قطوق سختك المراضيع الأخرى وقد وصلت في طباعتها إلى تقنيد محتقدة تجعل من صفحات الكتاب ورسمه - احياناً . أميًا مجسمة ومتحركة وكان الذي من أن ما يقدم للأطفال يظو غواندة هن أن ما يقدم للأطفال يظو كل المواضيع للمهة والجادة، فبجهة للمن القدم والحياسة المغلل يتم استبعاد القصمى التي تتحدث عن استبعاد القصمى التي تتحدث عن المنبعاد قراموريه فينشا القارئ الأسبائي هنًا بمبب مصدره في إطار معدولة شخصيات والات

ديرنى وسسوبر مسان وباتمان رئسمى الشركولاته.

كتاب آخر يسطى باهمية كبيرة وهو «الكرة الأرضية الأسريكية» للكاتب بيشئلته بيردو الذي يقوم بدراسة وتعليل حالة السيطرة الإمبروالية الأسريكية على النفنية الأسبانية عبد المؤضة ورسائل الإعلام وطرق العيش،

أما فيما يتعلق بالكتب غيس الأسبانية قإن أكثر ما يباح منها هي ٠ تلك التي تحظي بشبهرة عبالية أو المائزة على جوائز مثل فويل فنجد . اسم نجيب محقوظ يتصدر تائمة الكتب العربية المترجمة إلى الأسبانية ثم أمسين مسعلوف والطاهر بن جلون ربعد نلك ثمة ترجمات قليلة لأميل حبيبي وجمال الغيطاني ومسحسمسد شبكرى وقساطمشة الرئيسى ومحمد زفزاف وصنع الله إبراهيم وغيرهم، وفي الشعر البسيساتي وادونيس. بالمظ أن الكتب العربية لا يقتنيها إلا أصحاب الاهتمام الثقافي الأدبي أو الطلبة الذين يدرسون اللغة العربية. شهي كتب غير تجارية ابنقصها الثرويج لها والدعابة ولكنها تعظى باحترام

من يقرأها وتدخل ببطه إلى الوسط الثقافي الأسباني. كما أن منشورات دار والقبلة، التي يختار لها نصوصنًا عربية للترجمة الكاتب الأسباني خوان غومتسولو (الذي يميش في مراكش) ويضع القدمات تعتبر من أفضل الشاريم الأخيرة في هذا الاتجاه.... هناك ترجمات ويراسبات اخسرى عن ابن عسربي وجسلال الدين الرومي والتسمسوف الإسلامي عموميًا، وفي موجة القرابة الدينية والرومية يمتاز جبران خليل جبران بإقبال كبير من القراء الأسبان منذ زمن غير قليل، كما يلامظ انتشار كتب الديانات الغربية وفلسنشات الهند وكنتب السنصر والأبراج وقراءة الكف وما إلى ذلك.

الكتب الاجنبية الاخسري بتصدرها كتاب ماركيز الاخير الذي يعزع بين الرواية والريبردتاج، وكـلك كتب سنهسان رفسدي وإيزابيل الليندي والكاتب الباكستاني حنيف قريشي والارزيعي جول اوستو والإنكاني

مارتين ايميس إلى جانب إعادة طبع المخصسات عن حياة وإعمال سمارتر وكمامسو، أمما الإيطالي أميرتو ايكو فله نضبة من القراء المشقفين لما في كتب من صدوية ورموز تاريخية.

أمسا عن الروايات التي تتم قرافها على شاشة الكمبيوتر او سماعها تتخللها مقاطع مرسيقية فإن الكتّاب يرونها طريقة سلبية لائها تقدم كل شيء جاهزاً - للقارئ وبذك يتم قتل الفيال عنده ثم إن مصاحبة الموسيقي الكلاسيكية

للقرأة شيء ضيار هو الآخر: ذلك أنه قند يقنيا في كل يوم بمزاجية مختلفة بل ولكل لحظة خصوصيتها في التحسس والإيقاع والتقبل.

قدينهم الكمسيون في خرن الملومات والموسوعات كما لاحظنا. هنا حيث بمكنك أن تشتري مصرى قرص إلكتروني واحد بدل عشرات الجلدات من الموسوعة المريطانية، كمأ كان للكتاب الإلكتروني نصيب كبير في كتب الأطفال أيضاً... أمام كل ذلك يجد الكاتب نفسه في حال يتطلب منه السبق الدائم في الإبداع والبحث عن تمايزات جديدة كي لا تزداد عزلته وتضممل المامة إليه أو التواصل معه، فماذا سيفعل. مستقبلاً - هؤلاء الكتاب الذين جاح اليوم ليخطرا تراقيمهم ويمساقموا قراءهم ويلتقطوا الصبور ممهم، إذا ما أصبحت مكتبة قارئ الستقبل مجرد جهاز كمبيوتر في ببته بطلب على شاشته أى كتاب يشاه من أي دار نشسر في العمالم بمجسرد أن بضغط باصبعه؟

عشرون شاعرا متوسطينا ينشدون نى مسدينة مساله Kavala،

ريما يظن كشيس من المسريين والعرب مثلما كنت اظن . أن مدينة وقراءه التي ينتسب إليها صصعب على ، مدينة البانية كما علمونا في كتب التاريخ، والمق أنها بميدة كل البعد عن حيود البائيا لأنها تقم على الساجل القربي ليحر إيجه في اقتصب الشيميال الشيرقي من البحونان، على مقدرية من صحود بلغاريا شمالا وتركيا شرقا؛ وكان الأمير مجمد على قد اقام بها ولاتزال يعض قصبوره وأثاره قائمة في أعلى مكان يشرف على البمر بالبيئة، كما لايزال تمثاله وهو على جواده متاهباً كالرصد في مواجهة البحر.

إن مدينة (قوله) التي تتبع الأن إقليم مقدونيا اليوناني ، كانت تتبع SEZMOZ OMON FRANKLION & TEINOF الامبراطورية المثمانية في القرن الماضى ، ولكن البلغار انتزعوها من الأثراك في حبرب البلقان الأولى، ثم ربوها إلى اليبونان عبام ١٩١٣ عقب حرب البلقان الثانية وتتمتع قوله بموقع سياحى فريد باعتبارها تشرف من قمة المبل الى سطحه على بصر إيجه في خليج فوله، وباعشيارها تقمعلي بعبد كبيلو مترات من أطلال مدينة و فيليبي ، القديمة التي بناها فيليب الثاني ملك مشورتيا عام ٢٥٨ ق م ثم اكتسبت شهرة إضافية بعد أن هجه

10. 11. 12 MARCH 1996

بواس الرسول رسالته إلى اهل فيليبى، هذا بالاضافة إلى اهمية قوله التجارية باعتبارها اهم ميناه في شسمسال اليبونان بعد مسيناه تسالونيكي .

عشرون شاعرا ينتمون إلى دول البصر الأبيض للتوسط جمعتهم مدينة «قراه Kavala» في الدورة الثانية لمهرجانها الشعرى الذي تمرص الدينة على إقامته مرة كل عامين، بإشراف نفية من مثقفيها المؤمنين بالخمسوصبية الحضبارية لشبعيون عبوض التبوسط وبدور الشعر القمال في هذه المضارة المريقة على مدى تاريضها الطويل باضتىلاف مراحله، والواثقين في قدرة الفن عامة _ والشعر خاصة _ على أن يراصل في الحاضر ما بدأه في الماضي ، فيرتقم بإنسان البعر المتوسط فوق الخلافات والفتن التى أصعتها السياسة وإنكاها اختلاف العقائد.

وبالإضافة إلى شعراء مدينة قوله وبعض الشعراء اليونانيين من الاقاليم الأخرى، كان هناك شعراء الدول المطلة على البصر المتوسط

شمالا وجنويا، وشرقا وغريا، ولم يعتنز عن الحضور إلا محصود درويش من فلسطين واليكس سوزانا SUZanna من إسبانيا، في ميكن هناك آحد من غير الدول المثلاً على الترسط إلا الشساعر المزائد سعدي يوسف.

حضر المرجبان من تونس الشاعر المنصف غشام، وسن النبرب الشاعر محمد علوى عبداللاوى: ومن فلسطين الكاتب اسعد الاسعد، ومن مصر الشاعر محسن طلب، ومن تركيا الشاعر تشمى قات شابان Cheyan: اما الشعراء

الترسطيون الأرربيون فقد مثلهم من قبرمن الشاعر ليفكوس زافيريو الماليا الشساعير فيرانكري لوي إيطاليا الشساعير فيرانكري لوي Franco Lot الشساعير جان كلود فيبان .J.C دانيو (Ch. Danjoy) واللافت إن

القائمين على المهرجان قد تعمدوا ألا يوجهوا الدعوة إلى شعراء إسرائيل، مما كنان له دلالة بالغة

والشعراء. وقد اهتم القائمون على الهرجان بترجمة القمعائد إلى اليونانية، أمام جمهور الستمعين الذي ملأ القاعة الكبرى اللحقة سكتنة مدينة «قوله» حيث اقيمت الأمسيات الشعرية، وقد ضاقت القاعة عن استيعاب الجمهور كله، فظل كشيرون ينصدون إلى الشعور واقفين عبر الترجمة اليونانية الثي تولت إلقاءها المطة اليونانية إيفا كوتامانيدو -Eva Kotamani dou، ولم تكن هذاك للأسف ترجمة مقابلة لقصبائد الشعراء البونانيين الشاركين في المرجان، مثل إكتور كاكنافاتوس E.Kaknavatos A. Papadaki واثينا باباداكي ريانيس إينسانتيس Lifantis المائز على جائزة كفاقيس عن الشبعير اليوناني للعبام الناضيء والذى قدمت مجلة (إبداع) ترجمة لبعض قصائدہ فی عدد دیسمبر ١٩٩٥. وكذلك شعراء مدينة قوله. بدأ الهرجان بكلمة جمعية الأداب والقنون Society of letters and Arts

أدركها الصاضرون من الجمهور

الثقافية التي ترأسها السيدة صعوفيا مورفاكي فاستلبادو SM Vas adou السحيدة نيكي بابا دوبولو N.Papadoup ou O وقد رحبت الرئيسية بضيوفها من الشعراء والكتاب، وأبرزت حاجة الإنسان المعاصر إلى الزاد الروحي الذي لايزال الشعر يمثل أهم ينابيعه، وإلى المكانة الخاصة التي يحتلها الشعر في الثقافة المتوسطية، وتلت كلمة الافتتاح كلماث أغرى دارت حول الأفكار العامة السابقة وما يتفرع عنها خاصة كلمة الشاعر اليوناني العروف تيشوس باتريكيوس t tos Patr K os والكاتب اليوناني إيلي بابا Pappa والدكتور جورجيوس خورموزيادس 6 Chourmouz ad s من جامعة سالونيكي وكوسيتيس موسكوف



المحاودة على المحاودة المحود المعافرة المسافارة الميرنانية في القاهرة، والمحكور في فوس جيكريراوس و 6 أم من جاسمية سالونيكي إيضاء الذي قدم ورقة من (الشعور فاسيليس خرى ستيديس خرى ستيديس عن 3 Chr std S دامسين المعافرة المحاودة والمحاودة والمحاودة المحاودة المحاودة والمحاودة والمحاودة والمحاودة المحاودة المحاود

لفنت الانظار الورقة التي قدمها البرفيسسور جيني كانساري البرفيسسور جيني كانساري G Patsar المسلمة في اليحونان، خنامسة Ref ca Na

لقد كان هذا المهرجان الناجع المورجان الناجع المورعيا المحمل التطوعي الخاص الذي يمكن المجمعيات الثقافية الأهلية أن تنهض به وتنظمه الحكومية الرسمية، وكانت فرصة بعضهم على بعض ويتحرفوا معا على هذه المدينة الساهرة المهمية الروسانية والروسانية والإسلامية وبجزيرتها الساهرة المساهرة المساهرة المساهرة المساهرة المساهرة المساسرة بالأطارة المساهرة المسا



١ - لا أهد ياتي هذا المساء . محمد موسى

أربع عشرة المسيعة بين فضي بيران تزرخ الضامس والعام بالتواشع بين تفاصيل عياتية بصور مُضية تكتف العالم من خلال آثا/ الشامر فالأشياء المعتادة بعد هنيهة تصيير غير طبيقة، فنستطي الشامر الذي بجابهما بالفضائة , فور يش قد أي النفس اسى الاشياء فنتهتم عام حقاقة في النفس اسى برحسرة, ويومد كاملة, إنه قالم من صيغة يضي بالاغتراب وانتظار ما سيائي إلا انه يشي بالاغتراب وانتظار ما سيائي إلا انه عطال بلمساء عدد من الاصدياء والساء؛

. ٢ . التبين والنقاق، بهاء الدين العاملي

إصدارات جديدة

حمادة الشمير والام في العصور التي استشري وكادة الشمير التي المثاليات (يوجور) المكانيات المرتبؤ على المكانيات المرتبؤ على المسان الحدورات، ودايرة جروان التقوير أن الذات أن تصد شبيها لما كان بما هو كانان أمد يهاه الدين المبارسي الذي قائده لال عباس الطاملي، الغارسي الذي قائده لالإ عباس المحقوق بالمسان القائد إلى المدريبة عماني عن عصصر القائد إلى المدريبة عماني عن عصصر عضرية خبرية خبرية الغائس عن عصصر عضرية خبرية خبرية الغائس عن عصصر عضوية الغائس عن عصور القائد إلى المدريبة عماني عمانية المناسبة الدين يستطرية ضموية الدين يستطرية ضموية الدين يستطرية خبرية المدرية المدرية





در إلا التأن هم مم ردر إلا التأن هم مم ردر إلا التأن هم الدين المسلم ال

السرد للتوضيح أو الربط ٣ ـ غد ، حبيب الصايغ:

ينضم هذا الديران الى سبعة دواوين شعرية، تعثل مسيرة الشاعر المولود سنة ١٩٠٥ بدولة الإصارات الصريبة المتحدة، ويأتى العنوان دالا على مضاغل الكتابة لديه

توصل فكرته الى أذهان عامة الناس كما

يريد لها عن طريق الحوار وقد بلها الي



العنوان نفسه فهو ممثلئ بهاجس الستقبل الذي لايستطيع الشبض على سلامحه، ويتجلى ذلك من خالل تنكير كلمة (غد)، وكنلك استبطان فبرابة الشاعر لقلقها الوجودي، ويحته عن ظله المنتقد، بما للظل من إحالة إلى معنى التحقق، وهو بجسد في ذلك علم والطوابيس الطويلة المنتظرة التي مازالت وتؤجل أحالامها / وتعسع الفبار عن صقائبها الدرسية/ وتنتظر، كما أنه يؤسس لضلاهب الضاهن بومسوله إلى وأهداب حبيبته وأدراته في رحلة البحث وانتظار المسير لغة بسيطة، وسؤال ينز

كما أن عدداً لا بأس به من القصائد يحمل

أ تدوين السُّنة ، إبراهيم نوزي:

ريما تندهش مثلي حين تعلم أن معبد

(-١٦٦) حديثا بينما كان عمره عند وفاة السبي عشر سنوات، وهو احد رواة أحاديث «الأحاد» التي قيل أن النبي أفضى بها إلى أصبحناته على انسراده وهذه الأصاديث موضع خلاف بين الفقهاء، كما يذكر المؤلف تهديد عمر بن الخطاب لأبى هريرة وإنذاره بوجوب الكُف عن الشحدث عن الرسول. فتوقف عن رواية الحديث إلى أن مات أمير المؤمنين فعاد سيرته الأولى، وينقل المؤلف عن وتذكرة الحفاطة للذهبي قول أبي هريرة. وإنى احدثكم باجاديث لوحدثتكم بها زمن عمر لضريني بالدرة، إن حانباً كبيراً من النصوص التي جاءت في السُّنة مختلف على مسحبتها بين الذاهب لأن السنة لم تدون في عسمسر النبي ولا في عسمسر الصبحابة مثاماً بُونِ القِرآنِ.

هذه المسرحية تتناول حقبة حرجة من تاريخ مصر، أبان حكم محسر من قبل السلطان طومان باي لنصبعة شبهون كاشأ بعدها بشئقه على باب زويله احر سطر في

٥ ، السلطان الأخير ، فكرى النفاش:



اقول شمس العصبور الملوكية، ويزوخ نجم العثمانيين على يد سليم الأول، وقد كان لطوميان بناي من شمرف القلب، ويتزاهة البيد مما أمُّك لحب الصدريين هديث رفع عن كاهلهم الكثير من عسف وسطوة الماليك. والمسرجية مكونة من قسيمين، كل قسم ينتهى بسبعة مشاهد مضنافأ إليها المشبهد الأشير، وباستشاء هذا الشهد يضاء كل مشبهد بطهور ثلاثة شبيوح عي مقدمة السبرح مشخذين هبشة الرواة والشبهود المعلقسين على مسايحسدات، وهم، ابن إياس التؤرخ ، وأبو السنعنود العينارجي أجبد المتصوفة، كملك ابن طبيلة البيطار .

الشعر

يمحل البريد بين ما يدحله إلينا كن شهر عجباً فالأصحوات التي يصيح بها اصدابها ليملنزا عي ساعريشهم الشذة تشزايد روملو شعريشهم الشذة تشزايد روملو الشال ما ومثلنا من الشاعر دخالد البيليء القبع بالسعودية، فهو ديثل تضريت بكلة يقرل فيها بالمرود: من من المعادلة فنجد مما يريد أن يعلمنا إياد: (أرجبوك. لا تنشا جراح إياد: (أرجبوك. لا تنشا جراح الذكريات و إلى انتا استلمنا لهذا الذكريات والى انتا المنافعة الهذا المنوع من الرسائل لضماع وقت نعلق ووقت القرا بدنا، فالإجرى إن نعلق ووقت القرا بدنا، فالإجرى إن نعلق

على الرسائل الجبادة التى تحمل إلينا كل شهر كثيراً من القصائد الجيدة التى تنبئ عن مواهب حقيقية لا ينقصها إلا مزيد من الامتصام والمثابرة لتصبح في المستقبل القريب امبواتا شعرية حقيقية

ينضم هذا الشهر إلى تلك الأصوات والمواهب الجديدة، كل من وعد الخصواء وعد الرازق محمد عبدالله الولح وعد المارزق محمد عبدالرازة وحمد عبدالرازة واحد سامي خاطر، وصوحهم تشكل مادة (ديوان الاصدقاء لهذا العدد) مع قصيدة اخرى للصديق الغديم الشاعر سامح الحسيني

عمر تستحق منا التقدير، على الأقل لما تشمى به من موقف مستقير إزاء قضية الدكتور نصر ابوزيد، وإن كنا لا نوافسق على بعض المسور والتعبيرات التي تشمى بالاقتمال مثل (انت جيد في جماجمهم)، فضلا عما في القصييدة من اضطراب عروضي واضح، أما القصييدة عروضي واضح، أما القصييدة الأخيرة النثرية، فهي لصديقة جديدة نتشر لاول مرة في هذا الباب، هي

ديوان الأصدقاء

ذلك المقهى وتلك الحجرة

محمد عبدائله لولح - الشهداء منوفية

الشاعرة دفدوي رمضان.

ان يمائن العمر ولكن.... وثمر السيارات الضارية الأرض يقسوه والمسرعة إلى جهة اخرى وتمر الفتيات فيهتز القلب على وقع أو... يصلحن جميعًا من اين تجئ الصبوة دوماً ياتني الجزء الصلد من الليل كمراة وليقضم ثانية تلك الشقوة فيحاول ان يبتلع الإشياء فيحاول ويتمدد فوق سرير ومع السلم يغيبً بناك بناك بناك بناك بناك بناك بالك وهو جليس ً في مقبله اليومي ليشرب وليزناد ديوناً ويصدق في المأرة والاهوال ويصدق في المأرة والاهوال كان الليل المفلس ياتي ساعتها يرمي الأشياء بعجز ورتابة فيمود إلى هجرته ويحاول أن يقرأ بعضاً من شعول أو يكتب

يوتوبيا

احمد سامی خاطر

زعيق الصنبور الفتوح طوال الليل
مناصل كل الإبواب الصدئة
والنار الموسومة بالتبغ المدفئة
درج الموت المتصد من ركن ما
وغياء للم إلخروه. والتم سروماً
خلف قطار الوقت الحازوني
اتقرقص في
اتقرق في مشجب ذاكرة...
ونام ببيطه
كيلا أمبيرسه مني...
وسط

قدمي والرض. درانس تسهيدي... وغراف الهلوسة على ترع النوم ميقوق العيشرة، الموج.. النظم.. ابي.. والإرهاق. من صهد الجوف إلى استنزاف الأوراق، فضاء المورام الأفرة الهائچة. ومسياح الأطلال.

الترتيلة الأخيرة لفارس لم.. لن.. يعود

عبدالرازق محمد عبدالرازق (بلقاس)

اقرأ ثم فاتحة تولى وجهها شطر الافول، ورتِّل في محاريب المتاهة ظل ترتيلي أنا... (١٠) ساؤم.. (٢٠) أشباحًا... (٢٠) من الأهلام... (٤٠) أشعلها .. (٥٠) فتشعلني . (٦٠) وحين أفيق من صبعوي، ستمطرني جنادل قهرها الهجمي جندلة... فجندلة... فأقسمُ:

> إن ظلى ليس ظلى ثم أعلن في غفول النزف إفك ملاهم الفرسان في زمن البواده

> > والبهاليل الذريعة، ثم أسكمني لسوسنة/ مواجيدًا تخاتل كل من يدنو، والعنُ

> > > فارساً لم . لڻ يعود

> > > > قبس

سامح الحسيني عمر

إلى/ نصر حامد أبو زيد المعنى والرمز

حصى/ ماء عكر

أشباه أحياء وموتى

(علك باخع نفسك..)

وأنت جير في جماجمهم

10.

غامت فصولك، واصطفاك الحزن عاصمة مدادُكَ، جُرحك المتد من عرق بروحك، قد تكابر ً مرةً لكنه جبن اصطفاك،

خلعت ما سمرته من حكمك الأزلي

باعتك سوسنة لريح القهر اوطانا تضاجم فجرها السبئ مرثيتي، ومرثيتي سماوتٌ من الشجب الجنعُ في مدائن دامعات. سائحات. ثيبات...

بل وابكار...

فقف ستين ثانية حداد خلاص...

اجبروك فنازلتهم للموتى جبابينهم وللأحياء جلاد - فاخلع قميصك إذا بيضت أعين الشرفاء. يهرمونك لكتك النتصر فانتح الآن نافذه للغضب واستمم.. الترميمات تشوه الأبنية وهم حاصروك وخيرتهم

•

لوحة أخيرة.. خارج التصنيف

فدوي محمد رمضان ـ حلون

أم صرنا حلفاء العصيان من قرية صغيرة متعردين على أونار باردة حدًا يتحد البعض ترويقها لنا بقسوة لا تتناسب أطلاقا واصابعنا العنيدة فماذا قطنا كى نجد حروفنا البسيطة مبعثرة هكذا على أرصفة القاصبين بالمدينة وهل مشمه البعض في شيء من سؤالهم الجارح دائما؟ فقط... سوف نصافحهم مرة اخيرة تكفى لأن نرحل...

لأننا لا نجيد العزف
سوى على أوتار معزقة للغاية
وريما مزيد من الكلمات المنمقة
بعد تناول كوب من الشاى الثغيل
فإننا سنكتفى
بالغناء على صفحات بيضاء تماما
بعيدون كل البعد...
عن سوداوية الأكاليب
ال المصا التي علمتنا
كيف نجعل من الصمت الهليد.. أغنية صاخبة....

ولا يسمعها أيضا سواناء

أكنا مجبرين في ذلك..؟

القصية

أيها الأصدقاء

تعلصون ولا شك أن الساصة المتاحة أنا في هذا الباب لا تتجاوز للات صنصات وأصياناً أقل وقد نبحنا هذا العدد أن نجعلها أربع، وهذه مشكلة نسعى إلى حلها مع رئيس التحرير، والدليل الذي نقده له دائماً هو أن ما يصلنا عن نصوص يصناج إلى ضعف هذه الصفحات حتى أو اكتفينا بذكر اسماء الاصدقاء الذين تصلنا اسماء الان تصداء الذين تصلنا

وإذا كنا نطعم إلى نشد بعض النصيحين على النصيحين على النصيحين على النصيحين المين على الأخر، فإننا نجد النسنا في مماذا نقطرة وهناك بعض للتحكم النجيدة، ولكن المشكلة اننا لي نشرنا إحدى هذه القعمت المكان واشير هنا إلى القصة الجيدة التي المستها قيا، رضوان من الرسلتها المستهاة وقاء رضوان من السناة المستهاة المستهاة المستورة قاء رضوان من اللها المستهاة المستورة قاء الطرية الإلى، وقد اللها المستهاة المستورة تساورة تساورة المستهاة المستورة المستورة المستهاة المستهاة المستورة المستهاة المستهاء المستهاء

إن هذه القصة الجيدة وعنوانها درسالة إلى السماء، تقع في أربع صفصات. في المجلة فساذا نفعل؟

سطحات من اربع مسلحات من اربع مسلحات في اربع مسلحات في الما تقترح على الاصدقاء - وقد يكون هذا تعسيقاً - أن يرسلوا إلينا نصوصاً قصيرة حتى نتمكن من نضوها، ولهذه النصويم القصيرة ما فائدة كبيرة خاصة إذا كان الكاتب مبتداً! فهي تساعده على التركين نتيجة

الثرثرة، سواء في الكلام أو الكتابة...

وهكذا فنحن ننتظر من الصديقة

وقاء قنصة أشرى، ومن يدرى، قد نستطيع نشر قصتها هذه في عدد قادم

وبن المسائل التي نحب أن نتبه إليها - وقد شطئا ذلك صراراً - أنفا حين نخشار بعض القصص لنعلق عليها نصرص على أن نبدي عليها الكثيرون، فتمن في الحقيقة لا فيها الكثيرون، فتمن في الحقيقة لا القصمة وإنما كذلك لكل الأصبيقاً، الذين يقوا في الأخطأة نفسها.

الدين وفعوا هى الأخطاء نفسها. دموع - وائل المنزلاوى - الدنهلية المقابلة المتكررة بين حب الابن

المقابلة المتكررة بين حب الابن لفتاة وزواج أبيه منها لا تصنع قصة جيدة خاصة إذا كان أسلوبك يحتاج إلى صفل يبرر هذا التكرار.. ننتظر مئك قصة أخرى.

مبرخة ، إسماعيل مجاور ، كنبر

ما كتبته ليس قصنة وإنما هو موضوع تعبير، فأنت تقول في البداية «دائما وأبدًا أكبره الكذب،

والكذب في مبعد أنه الذهاب إلى عالم غير عالماً... عالم يقدر عه الكاني... يذرب فيه تعتلط فيه القيم والمداعم التحسيم في النهاب إلى خرعبلات الهدف المطلوب، ثم تورد بعض المواقف التي تضطر فيها إلى الكذب.. وتصمعم بعد ذلك على الأ تكني... لاخط كذلك ضعف الأسلوب ألمائية. كما هو واضح في القفوة السابلة.

محمود الحمد المصلي - شربين بقيلية

احلنا قصيدتك إلى باب للشعر. ولا نستطيع هنا أن نبدى فيها رأيًا. ولكننا نصائبك لانك أسرفت في المدح وانت تعلق على قصنى صديقيك أو تلديك فرح مجاهد والشربيني خطاب. إننا نتسقع منك أن تقدم النصح

لأصدقائك أو تلامينك حتى يمكن لهم أن يشقوا طريقهم في عالم الفن الجميل.

ولا يعنى ذلك بالطبع أن الصديقين فرج مجاهد والشربيني خطاب لا يملكان موهبة القص، ولكن عليهما أن يبذلا جهدًا أكبر. وإلى اللقاء.

لقطة

تجلس كعادتها في ركن قصى من القهي، تحتسى فنجان القهوة بهدو، عندما تصل للرشفات الأخيرة تغمض عنبها وترشف بثلذ.

تقلب الفنجان في الطبق وتحاول أن تقرأه، مولعة هي بقراءة المستقبل.

ترى في الفنجان ما يشبه الخريطة الداكنة وتتمنى لو تستطيع فك طلاسمها، ترتعش يدها فيسقط الفنجان وتراه يتحول لشطايا،

فرحت الطفاة بفانوس رمضان، عشقت لون زجاجه الفيريزى، عندما ابتاعه لها ابوها خبباته في الدولاب، طوال الاسبود ان تقتم طوال الاسبود والمنطقة الدولاب بين فيئة واخرى التماكد من أنه مايزال هناك عندما كُسر قبل رمضان بيوم واهد بكك كثيرًا وجمعت رجاجه الفيريزي واحتفظت به .

تخلع نظارتها ببطه وتلقى نظرة حزينة على بقايا الفنجان الكسور، تحول نظرها بسرعة إلى فص الفيروز

منصورة عز الدين ، القامرة

الذي يزين حاتمها.

شتب على صوت المطرب الذي يغني على الطاولة المجاورة يعيد لها صوته ذكرى أيام مضت.

بعد الانطار أتى الرفاق يجمل كل منهم فانوسه المضىء، شرجت مسرعة لتلحق بهم، سارت فى مؤخرة الطابور الذى يخترق ظامة الطريق، تعالت أصواتهم بغناء يشق هاجز الصمح، عندما ابتعدت البيوت رويدا رويدا وخيمت الظلمة شيئاً فشيئاً تلاشت فرهتها رحل محلها خوف مبهم

تنظر في ساعتها بتعلمل وتلتفت حولها كمن تبحث عن شسخص ما. تدفع حسابها وتقوم بهدو، تبتعد عن القهى وتغوص في زحام الشارع وقبل أن تتلاشي تمامًا في الزحام تنظر نظرة أخيرة لخاتمها الفيروري وتبتسم ابتسامة باهته.

هروب

تمام الساعة الثالثة صبياحاً.. الطريق امامه طويل لا نهائي وهو يجرى بلا هدف منذ ساعات طويلة متواصلة. نهائي وهو يجرى بلا هدف منذ بينما انفاسه اللاهنة المتطعمة تتلاحق في صرعة هائلة.. سنطة أرضاً مرات ومرات وكان ينهض في كل مرة وكان شياطين الدنيا كلها تطارده.. لكنه هذه المرة لا يقوي على النهوض.. أرتمي على الأرض بلا حسران وحلقت صيناه في الضحاء المسريض.. لاول مسرة منذ سنوات لا تصحفه نظراه نظرات باللاضعان.. لاول مسرة منذ سنوات لا تصحفه نظرات المرة لاول باللاضعان.. ثنية فحياة إلى أنه ينتفض هواء العروة لاول

إيهاب رضوان الدسوقى - النصورة

مرة منذ مدة طريلة فاخذ يعبّ من الهواء فى قوة... تتابعت فى فدها والأهل فى ذهنه مصور الحياة الجمعيلة التى فقدها والأهل والأصدقاء ثم نهض التب خطواته فى السكون فى شمء من الثبات هذه المرة... بعد يوم واحد.. وفى الفجر ايضًا... عاد يجرى من جديد.. استقبله المراس فى دهشة شديدة وعدم تصديق.. وحين استعاده مكانه خلف القضبان رفرة حارة خيل إليه أنه يخرج فيها كل الهواء الفاسد الذى دخل صدره فى الهجوم السمابق.. وأخذ يعبّ من الهواء فى قوة هائلة.

إحساس.. وغيبونة

عادل شافعي الخطيب

رغم جديته وصرامته في إحكام الرقابه على أعمال الامتحانات التي انتهت اليوم إلا أنه يتمتع بإحساس مرهف

جلس بجانب السائق، بينما جلس بالخلف الوظف الوظف المنطقة بالمناقة بينما ألى إدارة الاستحداثات المنطقة باليقامود. عند بداية الطريق الزراعي تظاهر بالنحاس حتى لا يكون طرفة أعلى الشرائرة الجوفاء التي كانت تدور بين السائق والوظف، ثم إجلل حين مرفت سيارة رعناء من الجانب الأيمن لتسبقهم. قبل أن تختفي السيارة في الطرفل حدادة على الاسفلت. وما كانت سيارتهم تصل الي مكان الارتفام عتى بعد والسيارة من بعد والمحافظة نقر بسرعة ترك وراها سحابة من الغيار فسينًا مكرًا على جانب تازكة وراها سحابة من الغيار وشيئًا مكرًا على جانب

غاذا لم تتوقف؟ يعد أن لاذ بالصمت بعض الوقت أجابه على مضيض:

بعد ان لاد بالصنعة بعض الوقت اجابه على مصفون - وهل تضمن لنا أن تسلم من تصقيفات الشوطة والسئولين بالستشفي؟ أنده الوظف ابضاً:

- بل ليس مستبعدًا أن يتهمونا نحن بارتكاب الحادث

. ولا تنس أننا نحمل معنا عهدة خطيرة هي أوراق إجابة الطلاب، وإجبنا أن نسلمها لإدارة الامتحانات سليمة في موعدها.

. نحن نعلم أنك رئيس الامتحان، ولكن مسئوليتك

تنجمس في أعمال الامتحانات فقط ولست مستولا عما يجرى في الطريق..

كلام مقنع ولكنه لا يُسمع جريداً.. ران المسمت على الجميع حتى وصلحا إلى مدينة طرح. فيها عبرت قلم المتاتة الطريق امام السيارة.. بحركة لا إرابية رجد يده تعدد نحو فيملة اليد لترفعها بقوة.. السيارة تتحت فجاة ناهية اليمين وناعجا البسار. ثم تهزر وتتقضى عدة مرات حتى تسكن في عرض الطريق.. الثلاثة يصيبهم الوجيم وقدر فترة قبل أن يستردوا انفاسهم. برغم علو مكانته لم يذج من توبيخ السائق الذي انزلق إلى صد الإمانة.

. إياك تعمل الحركة دى تاني.

ماجماعة حرام عليكو الحمار جعان وهلكان.
 انهال عليه صاحبه بالسياط والحمار رافض تماما

فى صبر وإصرار، كل ضربة سوط لا يحرك لها إلا أذنيه وأحيانًا رأسه وعنقه من دون جسمه.

- پاغینی علیك ماحدش حاسس بیك.

يه-رع شرطى الرور وجسم من الناس يحاولون النهوض به، والحمار العصبي لا يذعن لأحد.. تسامل: لماذا لا يكون الحمار إيجابيا فيدائم عن نفسه ضد هذا الظلر؟

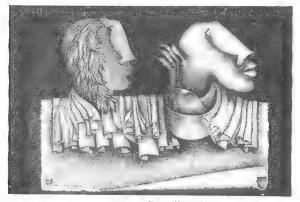
۔ لانه حمار،

الحل هو أن يعوت نيرتاح من هذا العذاب. تدنو من السائق نظرة على رئيس الامتحان فيالحظ أنه يضح يده على صدره ويعانى من الالم.. رأى ان يهوّن عليه:

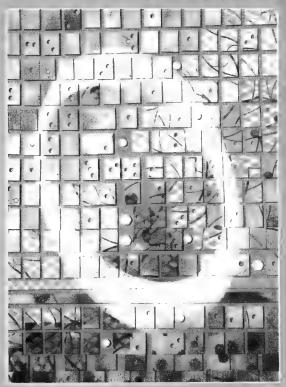
ماتخافشي عليه. برغم أنه يتمتع باننين طويلتين إلا أن سمعه محدود، ومع أن عينيه واسعتين مشرعتين إلا أن بحسره لا يتعدى حدود المكان الواقف فيه.. يتمتع أيضًا بجلد سميك يعينه على تعمل الضوب.

بعد طول معاناة يتمكن الجمع من حمل الحمار على النهوض لينطلق بالعرية كـأن شـيـئًا لم يكن، وتنفرج الازمة

قبل أن يدير السبائق مفشاح السيارة يلقى بنظرة أخرى على رئيس الامتحان فيجد أنه قد انكفا على تابلوه السيارة وراح في غيبرية من الألم.



من اعمال الفنان مصطفى مهدى واقعية ما بين الكلاسيكية وعصر الفضاء

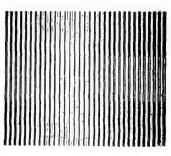


لوحة من أعمال الفنان مينا صاروفيم بمعرضه الجديد في قاعة إكسترا بالزمالك

این البلد والتحریب علی نمیں المصادرہ لا تجدی احمد کالعمل حجاری

> عمال ك لا ينزال للبعض فاندة (ود)

لأميرة تنتظر بن العرض للسرحن البدب 🖢



Els/

مجلة الأدب والفن نصير أول كل شهر

رئيس مجلس الإدارة

سنميسر سسرحكي

احمد عبد المعطى حجــــازى

نائب رئيس التمرير

رئيس التمرير

هسسن طلب

مدير التحرير

عيدالله شيرت

الشرف القني

نجسوى شلبى





الأسعار عارج جهورية مصر العربية :

سوريا ٢٠ ليون لنان ٢٠٢٥ ليرة ـ الأردن ١٠٢٥٠ دينار الكويث ٢٥٠ فلس _ تونس ٣ دينارات _ المغرب ٢٠ درهما اليمن ١٧٥ ريالا _ اليحرين ٢٠٠٠ دينار ـ الدرحة ١٢ ريالا أبر ظبي ١٧ درهما .. دبي ١٧ درهما .. مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل: عن سنة (١٢ عددً) ٢٦,٤٠ جنيها شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) . الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (١٢) عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ١٢٠٠ دولاراً "للهيئات مصافأ إليها مصاريف الديد . البلاد العربية ما بهمادل ٦ دولارات، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً.

الراسلات والاشتراكات على العنوان التالي .

عِلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس _ ص: ب ٦٣٦ تليفون: ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن: واحد ونصف جنيه.



المئة الرابعة عشرة ﴿ أغسطس ١٩٩٦م ﴿ ربيع الأُولَ ١٤١٧هـ

هـ ذا الهـ دد

4٧	بجلبة لا تقتلطلعت فهمي		■ الانتناحية
117	كل شئ على ما يرامالسيد نجم	٤	الصادرة لا تجدى أحمد عبد المطى حجازى
	 الفن التشكيلي 		🗨 الدراسات
	في أوماك نَتْمى عقيتى الآلات تلتهم البشر عمالاح أبو نار	٦	ابن الباد والفريب مــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
	(ملزمة باالأوان)	١.	مثنًا عام طي الحملة الفرنسية طي يركات
	■ المعتبة	ΨE	اسان وشفتان سمية رمضان
184	الرزى السياسية في الرواية الرائمية عبدالله غيرت	γe	يِهِيشُلُ إِلَى مِسْرِحَ مِعِينَ بِسُيسِنِعبد القادر ياسين
	المتابعات	٧٩	تيسير سبول الإنسان والأديبمسنى معمود
141	الأميرة تنتظر وقضية الربرتوار السرحي هناه عبد الفتاح	11	مكانَّ المسهد والعمد والقال والغياب شاكر غيدالعبيد
177	اللامقسيرة رمراف جنينة في الهرجان القرميصدين النين		e الشعر ·
	■ الرسائل	í.	لسافي 🚞 مال شاد
	هنری میلار مناجیات گاتب فی مراجههٔ فاوت طندن،	٦.	قبضة ريش للهدى أخريف
۱۳.		A٩	البراريمعمد سليمان
	عوار مع الستشرق الثاني مانفريد نويش :أمستردام،	11.	رحيق السؤاخلمسائي يدرى
179	ممد الشريف		و الأمة
15+	بينالي الكون البيش النفيغ التشكلية «الكون» إيراهيم فارس	٤٣	مقارقات المياة والهدش كار عمكر أعد الثيخ
A3/	ع استانه ابداع	٧٢	لارزار المعنور قائدة جون إدارك موطون هادي

الصادرة لا تجدى !

أفهم أن تكينا الملعنة من الإرهابيين ومن القوى التي تفويهم والدول التي تؤويهم. لأن ما خطقه من الأمن والاستقرار، وما نصلم بتمقيقه من الرخاء والديموقراطية يغيظ هذه الدول وهذه اللوي، ويزعج عملاها وانذابها الذين لا يتمركون إلا في الفوضى، ولا يعملون إلا في الظلام.

هذه القري سواء كانت درلاً أن جماعات سرية أن علنية لا تريد لمسر أن نتهض من جديد، لأن نهوض مصر اللتمضرة السنتيرة الديموقراطية بيطل حجج المراهنين على التخلف والاستبداد، هؤلاء يظنون أنهم قادرون على أن يجمعوا بين عتلية المصور الوسطى ورفاهية المصور المدينة.

رممبر تقيم النموذج المقابل. فالخروج من بؤس المصبور الوسطى مشروط بالخروج من عطيتها، والنهضة مشروطة بالديموقراطية، والتنمية الشاملة هي الطريق إلى الرخاء.

وما دام الصراع لا يزال محتدماً بين النمونجين، فسوف نقال هدفاً لطعنات الإرهاب الفادرة.

نمن نضهم هذا جيداً. لكننا لا نفهم أن تأثينا اللمنات من المُرسسات والقوى التى انشاتناها لتشد ازرناء وجملناها جزءًا من نظامناً، تتضامن ممه، وتبارك اهدافه، وتعموب خطاه.

نحن ندافع عن حرية الفكر، ونراها حقاً من حقوق الواطن لانها حق من حقوق الإنسان، بل هي حق وواجب تلزم به المواطن الذي لا يلتزم، ولهذا نفرض عليه أن يتعلم ليلم بالحقائق وللطومات الاساسية، ونفرض عليه أن يدلي بصحوته في الانتخابات. بهذا يستطيع أن يفكر، ويستطيع أن يختار. ومادامت هرية الفكر مبدا مقدساً من مبادنتا، فاتا لا اتصور أن يكون لؤسسة مصرية ومنمية وظهفة تناقض هذا للبدأ. لا اتصور أن ننضرغ هيئة يكون لها المق في أضطهاد الفكر ومصادرة الكتب والاقلام والمسرسيات تمت أي شمار.

مسحيح أن بعض الناس يفكر تفكيراً خاطئاً، ويعبر عن أفكاره تعبيراً ربيناً. هؤلاء نصميح اخطاهم بالنقد، وتحاورهم حتى يظهر الناس الصنواب.

أما أن نلجا إلى المسادرة في كل كبيرة وصنفيرة، فهذه حيلة الماجز الذي يهرب من المواجهة، ويكسل عن إداء الراجب، ويسيء استعمال ما منحه القانون من جلوق وامتيازات.

لا يكاد الآن يمر شهر إلا ونقرا عن فيلم معتوع، أو مفكر مضعلهد، أو كتاب مصادر. ما هي هذه القوة الشيطانية التي يهمها أن تقدم مصدر في هذه المسورة الرهبية؟

والعجيب أن العالم لا يصدق، ولا يرى مصر إلا في أجمل صورة وفي أحسن تقويم.

الإرهابيون يقتلون السياح اليونانيين المجائز في ربعة الفندق. لكن عدد السياح الأجانب يتزايد، وتبلغ زيادتهم حوالي ثلاثين في المائة عما كانوا عليه في مثل هذه الفترة من العام المفنى.

رمجمع الجموث الإسلامية يصادر كتاب «التطليل النفسي للانبياء» للأستاذ عبدالله كمال المسطى بروزاليوسف، ثم يصادر بعده الترجمة العربية لرواية ت<mark>نسليما نسري</mark>ن «العار»، لكن منظمة اليونسكر تختار مدينة القاهرة عاصمة ثقافية للبلاد العربية هذا العام.

ومنظمة اليونسكو لم تجامل القاهرة بهذا الاختيار، وإنما اعترفت بمقيقة تاريخية ثابتة. وإنن فالماولات الدائبة لتشويه صنورة مصر – ويعضمها ياتي من هيئات رسمية – لم تظام في تخويف أحد من مصر، أو إثارة شكه في مستقبلها .

والمسادرة لم تعنم الكُمَّاب والقنانين المسريين من مواصلة التاليف والتفكير والممل بصرية. ولاثنك أن الأعسال الجريئة التي ظهرت في السنوات الماضية ووصلت إلى الجمهور، دليل على أن المسادرة لم تعد مجدية.

والذين يلجارن للمصادرة يجمعون بين صفتين قبيمتين. فهم متخلفون يضيقون بحرية التلكير، وهم سنج لا يعلمون أن الأفكار والصور التي يصادرونها لا تعد شيئاً بجانب ما لا يستطيعون مصادرته، مما تحمله الاقدار الصناعية إلى منازننا اناء الليل والحراف النهار. وهو لا يخاو من شر. لكه شر لا يمكن القضاء عليه، كالجراثيم والميكروبات التي يعملها الهواء والتي نستطيع أن تتحصمن ضنحها وتمجز عن إبانتها، ومكنا يجب أن نفطي إزاء الأفكار الفطرة والدعايات السعوبة، لا نصادرها، بل تحصن الناس شدها بتقوية ملكة النقد وتشجيع الحوار.

هكذا تكون المربة إنقاذاً من السقوط بدلاً من أن نظل إلى الأبد تحت وصناية من يزعمون أنهم علماء وأنهم عقلاء، وهم ليسوا هؤلاء ولا هؤلاء !

.

على فيمن

 وبن البلده هو ملح الأرض بالقـاهرة (مـمــر للمرومة)، ومع الرجها اللتميز، هو النواة المبلبة المقيقية في نسيج القاهرة جميعاً. بيد أنه سر مقلق، مفتاحه الأوهد: الحب الذي يستخفره بعدسه ألماهر. أن يميز صفقه من زيفه.

ولهل هذا يفسر جنوح معظم الانطباعات والملاحظات عنه، وعدم نشتها تلك التي واهتها رؤية غريبة أو مغتربة أو متسرعة أو متعالية لواطنين ولاجانب على حد سواء.

٢ ـ مفابن الباده لا يعطى قلبه وسره إلا لمب حقيقى،
 فإن أعطى القلب والسر فهر معطاء بغير حدود.

٧. كم كثيرة هى الانطباعات القاصرة والاستنتاجات الظالة والرؤى البتسرة لفراة واجاهشين وارجالة والرؤخين وارجال دولة، راوا دابل البلده فى عجلة اومن على منتقائل هن الأخر عنهم واسقطهم من حسابه وتعالى عليهم بطريقته العبقرية الخاصة، قل ضائلهم بلطف ويذكاء هما قيه بالنظرة ويضبرات التاريخ الصياتية المستوة والمتراكمة.

٤ - كم من نموت جائرة نمت بها المؤرخون، وما «الجميدية والإضر والمشروة والصرافيين». إلا بعض الأسقة الشهيرة التي تشي بتمالي الرامند ريغالمات كذلك. هي تقابل من «ابن البلد» بلا سبالاة عبقرية، ويذهب الرامعد ويدقى «ابن البلد» شامضًا في غير مسلف، متراضعاً في الذاة.

 وواين البلد، الآيضتاج منا إلى تعريف، فهو من مصمر المدروسة»: القلب والحس والوجدان سمًا، ان يُعرَّف داين البلد، تعريفُ مهما دق، تعرفه إن فقحت له

دابن البلد، والغِريب

ملاحظات تمهيدية

قلبات، وهنا فقط تراه وتميزه من الطاغين، وبيقين تمرف متمًا انه دابن البلد، اى صاحب البلد، وأن غيره متى من الواطنين هم ضمهوات، بعيشمون فى رصابه الكريم القمادات.

 ٦. آما «الفريب» فهو كل من عداه، مواطنا قاهريا أو غير قاهري وأجنبيا على السواء.

٧- وجابن البلد، شديد التجذر في التربة الثقافية (لصر المحروسة)، ومع ذلك فهور غير منطق على ذلك وهويته، يتعلم من الغريب ويطعه في أن واحد، مستقر في غير مجلطة من الغريب ويطعه في أن العدام المعيط في يخور خوف من أن يبتله هذا العالم أن يعسنه، فهو يأخذ من غيره بقدر ويحطى غيره بعقدار، دون أن يؤثر ذلك الأخذ وهذا العطاء على شخصيته للتفردة المتميزة بالإنتاس أن الإهذاء.

٨. وتتعييز لهجة «ابن الباد» بمدنوية خاصة في السان الشوق، طكم وقد اللغة القائدة عن البادية على السان الشوق، وابن الباد» بحق - القول الماثونة (ابن الباد» بحق - القول الماثونة (إن من البيان السحراً)، ولمل فينت البلد» خاصة في رقة اللهجة ويطورونها، أن تكون الآية المجزة في سحر البيان. ٩ - الما في ميدان البيان، فتجد دابن البلاء» متعيدًا في تصامع مع من لا يدينون بدينة، ومع المصداة من المل

١٠ ـ وقد كسا داين البلد، الطقس الديني بمسحة الفن، نجد للشعائر الإسلامية عندما يمارسها دابن البلد» طمناً ومذاقاً حلوا مشيراً، فالأذان من فوق مقن مساجد (مصر للحروسة) نشيد مقس تهوى إليه الاقندة، وتلاوة

مئته، يدعى لهم الله بالهداية وبالتربة ويحسن القبول.

القرآن الكريم (بمصر للحروسة) فيها حلاية خاصة تتساب من الأنن إلى القلب فتشفى صدور قوم مؤهنين، والذكر والأوراد عبادة وبان، وتقرب إلى الله تعلي بضدو، فالطنس بقدر ما هو ديني هو فنيء، أو بقدر ما هو فني مو ديني، ولمئذا أن تشير . هنا - إلى العلاقة الرابقة الإتشادة الديني والطرب والفقاء المصريين، كما يكفي الإشارة إلى طقوس دالوالد، حيث تنتظم فيها العبادة والذن والتهارة في نسيج متناغم على تحر فريد.

11 - رقى ميدان العلاقة مع السلطة فإن «ابن البلد» له الثانية او قل معلاميمه، وحياله الغضاعية وسخويته اللازمة ونيكته الميشرية في الجبارها وفي دلائمها وفي براعتها جديها، ووابن البلد، يتماشى الدخول في معركة مشترية مع السلطة المشرب القامرة، بيد أنه يتمالى عليها بسخويته ويتهكمه ووقريوس بها الدوائر، مستميناً عليها ذلك بالله وبالمسر وبالتلية وبالزمن.

17 - رهمقط لنا التاريخ اطلاء عديدة ذات دلالات مامة في هذا للقام، فيحد نصو قرنين من الحكم القاطمي الشيعي عن الحكم القسيعي بعجه الشعب كله مذهب المل السنة إلى النخص الشيعي، بعجه الشعب كله غداة سقيط الدولة القاطمية إلى معتقداته السنية التى كان يبطنها على سبيل التقية، وعندما يسقط الحكم للمؤكن بالمفرق المشرق المناسبة وعندما يسقط الحكم المؤكن بالمفرق المؤسسة والمؤتم بالمفترة المناسبة عن عكشف داين البلده عن حواصل المقتنيات وخزائتها للمعاليك الذين نهجوا قرئة لقرة رهيدة.

 ١٣ ـ (مما في البيت، مضاين البلده هن الرب، بيث أن دينت البلد، هي صاحبة القرار الهام، أو ـ بالأحرى ـ هي وراء القرار الهام، بدلالها وصبها ونكاتها ودهاتها

وحرصمها على بيتها، ويكتفى الرجل - هنا - يدور (التحدث الرسمي): إذ الشكل مسألة هامة بغير جمود وحرية الحوار داخل جدران البيت مكفولة بنون إعلان عنها، بما يضمن استمرار العياة الماثلية، سراً دافقاً ماننًا،

\$1 - رهامام «این الباد» حضارة وستر، والشهیات ـ مهما كانت بسبطة ورخیصة : ضعروبیة، وهو یغوع فی مغمات خمات و مهمت المصدر او فئة المصادر، ولغ فی تنوع الاطباق الدائمة على «الشوای» خیر مثال، وطهی دبنت الإطباق الدائمة على «الشوای» خیر مثال، وطهی دبنت الباد» له مذاق خاص مشمیز مهما كانت مادة الطعام.
فلارة، قل له دفاش"، خاص.

١٥ - ردابن البلده كريم يجود بالموجود، ويصلة الحب لديه - شريفة وهو يجود بشوته إذا استفساسه غريباً متجملاً بالستر، وقد يتجمل بستر الجار بدون إعالان ويتعاون الجيران - في الستر - ويضاصة عند الأحداث (الاقراح منها والاتراح)، يتصاونون في النقود والملابس والاثاد وللعون وحتى في الطعام.

١٦ ـ أما عيون دبنت البلده في الشعر والسحر والضمر والبحر، تقدة كامات اللغة من قبل أن تعيية بالأوسافه سيحان البدع الضلاق، أشهد بعد طول التجوال والترصال بان دبنت البلده هي اشهى نسباء العالمين بإطلاق.

۷۷ ـ رابنت البلده ـ جغی الفقیرة ـ تعقق فی نظافتها الشخصیة، وتلفذ حظا وافراً من زینتها، بدرن فجلچة ویدرن تهنگ، وهی عندما تترین تکاد آن تضفی بعض زینتها فقصمیع وتمسی اشهی واجمل، ولها من عذویة

النطق ورقة اللهجة واللعب باللفظ، الف سملاح وسملاح في عالم الفتنة والافتتان.

۸۸ - وواین البلده محب للحیاة، مقبل - بدون تفریط او إضراط، علی اطایسها المتاحة، وبحتقل بها ایما احتفال، وغیر غاظر عن الوت ـ فی الوات ذاته ـ فهو پتذکره دائماً ویمتفی به فی خشوع وإجلال.

١٩ - ولى صيدان التعامل اليومى، فإن لباقة دابن البلغة دابن البلغة دابن البلغة دابن البلغة دابن البلغة بفا وسرعة بعيفته ولكامة اللماتي، مع طيبة نفس رويامة ظاهرة وشهامة قال جمعته، مع طيبة العبن التعامل المين الفلمصة، ومحتى العين العالمة لتستطيع الرصد بإنصاف. وهذا البعدى الملقف بإمسارا، وهذا الصبر الملقف بثقة عميفة في غد افضل في الصياة النبيا أو في الأضرة، أن الأصور التي لا يتكرا ملاحظة مؤسريهي، ويستشهد دابن البلغة بالمقالسات، مفضاً الشيئة لمكتمة الإسلاف، كانما السائر، مفضاً الشيئة المكتمة الإسلاف، كانما السائر، بغيرة للأضي في مواجهة المحاضر.

1 - اصا عصره ابن البلده بالمحل ضهر عصن ثائر،
كناء يحسك كفتى ميزان العمل بوجداله فقطاه رات
التاسم والمعاشر من يرتيو/ حزيران عام ۱۹۷۷ كانت
تعبيراً عن التحدي والصحور عم فداعة الهزيمة
تعبيراً عن التحدي والصحور على فداعة الهزيمة
كانت تعبيراً عن الم جليل المداعة المصاب و تظاهرات
يناير/ كانون الشائل عام ۱۹۷۷ لم تكن انتضاضة
حجراسية، كما انتحد . خطا ، القيامة السياسية بيل كانت
تعبيراً عن غضب المباركة عندما مال ميزان العداء
تعبيراً عن المضية تجاه مصرح الرئيس المسادات
تعبيراً عن المضب عندما المدر العداء كل ذلك بدن

شماتة في الون، فكل هي هالك لا محالة، (ويبقي وجه ربك ذي الجلال والإكرام).

١٩ - على أن هذه الممررة العامة التي رسمناها - في عجالة - على أثرب إلى ممررة نهنية في عجالة - عن البناء الميلة و عجالة - على بالمحت مسترشد و في قبل بالمحت مسترشد و في المحت مسترشد و في المحتلة وابن البلده هو ذلك السي السهل المنتبة - فهو مع كل كرمه ولطفه خير مع الفريب ضجول من المديب، وسره جدير بالسنتر، لا يكشف عنه إلا المحرب، وسره جدير بالسنتر، لا يكشف عنه إلا المحروبون.

٣٧ - ومن منا يكرن من الضروري، طرح تسازل عام ومشروء - موضر دعي مصدالته عابري مضرور مضروري، طرح تسازل عابريا. الشبيل، أو تقارير جيوش الغزاة وموظفيهم وكذلك نتائج البصوت لليدانية التحجة بانواتها المالية ذات الطابع الكمر، قبلك البيانات التي يجمعها باحشن كيف النقق، مدى مصدائية مذا الهزر في مصدائية مذا الهزر في موضية أبعاد دابن البلد و واعمائه. وإذ كان الله فيتنات و المتاتج وإذ كان الله فيتنات و المتاتج وإذ كان البدئية وجمرح القاسيرات المناسبة والمتسرعة و

۲۳ ـ إن ابن البلده ، لا يمكن أن ينرسب إلا باحث محب من دابناء البلده يحس به وينقحل معه، ويالقياس من باب اولى، فإن دابن البلده يظل سراً مطلسماً على

الباعث الاجتبى بالتصديد، فهود إن اكرم وقادة هذا الباعث فهود من باب الكرم المهود لهيه، وهو إن اجاب على استثنا هذا الباعث فهو من باب صد الذرائح، وهي على استثنا هذا الباعث فهم سنة، ومع ذلك يفرح الباعث الغرب بعا أثاه، ويفشر في الناس ما يعقد انه صحيح عن دابر البلده، بينما هذا الأخير، يتكثم مسفرتية عن دابر البلده، بينما هذا الأخير، يتكثم مسفرتية من الباحث السائح الهما، واربعا كان هذا من أبرع العيل النخاعية ضد الغزر الثقافي وضد محاولات اختراق الأمة في عصور الضعف بخاصة.

37 - ويبقى داين البلده مع الايام، صحيفظا بسمره روستره في انتظار باحث مصب يقتمي إليه، باحث من طراز خاص، باحث براحث خاصات، ولمل هذه الإشكالية للنجهية أن تكون عى الملحة على عقل الباحث روبهدانه منذ عدة سنوات؛ بيد أن التصايز الطبقي والتصويب المقافي والاكاديس والعمائق الدوارونية (البيروقراطية)، المثافلي والكاديس والعمائق الدوارونية (البيروقراطية)، كل ذلك لما يعوق حل الإشكالية في المنظور الفريب، ومح نلك نقش يقيمة التشخيص وشرف الماوارة.

 ٢٥ - ولطنا نحام بلجيال من باحثين اجتماعيين من للنتين كلية لأولاد البلد، يكونون أوفر حطاً وأكثر توفيطاً في هذا السبيل.

 ٢٦ - ولنتذكر - ممًا - بخشوع وبإجلال نبوط شاعر عظيم: «فاقلم حكمت»:

[إن أجمل الأطفال لم يولدوا بعد].

على محمد بركات

مئتا عام على الحملة الفرنسية القريبة المصريبة في مواجهة الفزو الفرنسي

(14++-1744)

يفتع البحث المنشور في هذا العدد، حول القارمة الأملية التي راجهتها المملة الفرسية في القري المسرية، بابا الموار القصب حول اثار هذه العملة ربيرها في تشكيل التاريخ الممري العديث، وفي اعدادنا القارمة رزي أخرى جدينة حول هذا الرفضوع بمناسبة مرير مثنى عام على العملة الفرنسية يقدمها كل من الدكاترة: يوبان لهيب رزق وعبد العقليم ومضمان وعاصم النصوافي وغيره من التقصمدين في التاريخ المسرى الحديث.

مأجستير في الأدب العبرى المأصو

شة ملاحظة أواية بجب التأكيد عليها في نقطة البداية وهي أن هذه الدواسة لالتحمر في لكل محماوال المحملة الدواسة لالترسية في ووانما تركز على المعاول التي ولجهت فيها الغرية قرات الغزر مغضرة، أو كان الفلاحون فيها الغرفة الورنسية في مولجهة الفرنسيين. كما أنها ليست دراسة للتاريخ المسكري للحملة الفرنسية في صحاول الرواحة فيها التاريخ حاول عبدالوحهن المحلوك القومية (البحز، الأول). ولا اعتقد انني هنا المحركة القومية (البحز، الأول). ولا اعتقد انني هنا تصمية مذا أيسم من ذلك فهو محاولة لرواحة بين القرية وبين الفرن عبد الرواحة بين القرية وبين القرية وبين الفرن في حدوالتها تاسيس سلطة فرنسية في الدارة وبين الدارة وبين الدارة إلى استطاع الفرنسية في الدارة وبين الدارة وبين الدارة إلى محرود رصد المارك الرواحة الني معرود رصد المارك السكرية التي معشف في الرواء.

كما أن هناك بعض الملاحظات تتعلق بالممادر منها:

١- أن المسادر الفرنسية وهي أساسية ومتعدة هول المؤضوم هذه المسادر مثمازة بالقمرورة المبائد الفرنسي، كما أنها تماني من صدو، الفهم المثقافة والمعتقدات والقيم السائدة بين الصريين، خاصة في الريف، وقد انعكس ذلك على طبيعة الصدراع. يمكن ملاحظة ذلك من تعليق فيفان دينون (احد علماء المعلة الفرنسية بمعاحب كتاب رهالات في مصدر العليا وبمصر السنقي) على ما اسميته في مذه الدواسة بسياسة الأرض المحريقة عنما كان الفلاحين يوطن من قراهم هاملين كل ما يمكن أن يستقيد منه الترسيون يعلق هاملين على ما يمكن أن يستقيد منه الترسيون يعلق هاملين على ما يمكن أن يستقيد منه القرنسيون يعلق.

ليشباركهم الفرنسيون في غذائهم.. وفي منه الحالة سوف تفتصب من نسائهم ويناتهم اعداد اقل » (^{۲)}.

يضمع ذلك أيضا من تطبق الجنرال بيزيه (تائد مملة المسجيد) على موقف الفلام الذي تسلل إلى معسكرات القوات الفرنسية للمصول منها على البنادق قرب النيا وتم اسره بعد أن أصبي بجرح كبير في نزاعه. فيضما حساك فيزيه عن الذين صرفسوه على سرقة السلاح قال إن الله أمره بذلك وأمره بقتال الفرنسيين، فكان أن تصجب القياد الفرنسي من تلك المقيدة التي تجعل من ذلك الفلام المدغير يضمى بنفسه دون تردد، ومن ثباته ورباطة جائسة في مواجهة المقال (أ).

٢ - إن الهجيرة المؤرخ المصرى الذي عاصر أمدات العملة لم يهتم كثيرا بلعدات الغزي ومعاركها ضدات الغزي ومعاركها ضد الغزيسيين، ويرجع ذلك إلى أنه كان مؤرخ العينة في المقام لأول ومن ثم كان مؤرغا بشكل عام عن متابعة أشبار الرياس، كما أنه كان ينظر إلى الطبقات الدنيا في الريف والمدينة استمادة شديد ويمكن ملاحظة ذلك ليمية كتبه عن أشبار وتعليقات عن الطبقات الدنيا في المدينة في المدينة في المدينة عن الطبقات الدنيا في المدينة المدينة المدينة المدينة المدينة المدينة المدينة المدينة المدينة في المدينة ال

7. انه في إطار التاريخ الشفاهي ال التاريخ غير الكتري بلام منظئ الكرة الدرية بأي لكريات عن تلك المتاريخ المتنبخة التي خاصتها القرية خدد الفرنسيين المتالخة المنطقة بعض القري بتكريات ال مواول على المداد الله المدي يرجع بعضها إلى أواثل عهد محمد على، وبنها المسراح الذي كان الناما بين بعض القري في معيد مصرد وهي أعداد الشار على مبارك إلى في معيد مصرد وهي أعداد الشار على مبارك إلى في مبارك إلى المناسخة المعيد مصرد وهي أعداد الشار على مبارك إلى المناسخة المعيد مصرد وهي أعداد الشار على مبارك إلى المناسخة المبارة المناسخة المبارة المناسخة المبارة المب

يعضبها في حديثه عن قرية بنجا (سوهاج) وربعا يرجع ذلك إلى محاولات الفرنسيين الاعتداء على الاعراض عند صهاجمتهم للقرى، وبالتالي أسقطت ذاكرة القرية تلك المنفحة من نضالها ضد الفرنسيين .

بعد هذه القدمة نصرض للراقع الاقتصادي والاجتماعي للقرية وموقفها من السلطة في نهاية القرن الثامن عشر. وقد يساعد ذلك على تفسير عنف المقاومة ضد الفرنسيين في ريف مصر.

الواقع الاقتصادي والاجتماعي للقرية في شهاية القرن الشامن عشر: خلال العصر العثماني كانت النسرائب هي الرسيلة الرئيسية للمصول على الفائض في القطاع الزراعي. كما كانت السخرة تمثل وسيلة اخرى للجميول على الفائض. وكان نطاق حيازة الأرض خلال تلك الفترة يسمح لفئات بعينها بالحصول على الجزء الأكبر من الفائض في شكل ضرائب عينية وتقدية. ويذلك شاركت ثلك الفشات الدولة في المصول على الفائض بل أمنيم ما تمصيل عليه هذه الفئات من الفائض يزيد في بعض الأهيان عما تصصل عليه السلطات الركزية صاحبة الحق في هذه الضرائب (٤) ففى البداية اتبع العثمانيون في مصر بنظام الجباية الباشرة للضرائب في الأرض الزراعية عن طريق تطبيق ما عرف نظام الامانات أو المقاطعات. وهو نظام كان يقوم على تجميم عدد من القرى في مقاطعة والعدة تمثل وحدة إدارية يعين عليها مستول لجباية الغسرائب، وكأن يساعده في ذلك موظف للإشراف على الأراضى وتحديد الضرائب. ثم أشدت الدولة تتخلى عن هذا النظام ابتداء من النصف الثاني من للقرن السابع عشر بنظام بديل هو نظام الالترام الذي كان تطور اللنظام السابق. وكان

شهور نظام الالتزام تعبيرا عن ضعف السلطة العثمانية
حيث يقوم النظام الجديد على إعطاء مق جباية الفسرائب
لبعض الأفدراد الاقدوراء من المساليك ورجال الصامية
مشايخ البلد وفي فترة لاحقة إلى كبار التجار وكذلك
الملماء. وبذلك شاركت هذه الفتات العواق المصول
على الشائش (⁹) واصبحت هذه الفتات تلعب نيو.
الرسيط في تمصيل الضرائب بين الفلاهين والسلطات
الدسيط في تمصيل الضرائب بين الفلاهين والسلطات
التخمانية. وفي البداية كان الاقزام بهنع كامتياز السنة
التخمر في رفضاع السلطة العثمانية أصبح الاقزام
التخمر في رفضاع السلطة العثمانية أصبح الاقزام
التدمور في رفضاع السلطة العثمانية أصبح الاقزام
التدمور في رفضاع السلطة العثمانية أصبح الاقزام
التدمور في رفضاع السلطة العثمانية أصبح الاقزام
اليون يوباع وبيكن التنازاع عنه للغير.

وابتداء من سنة ١٨٣٠ انشسات الإدارة المالية (الرزنامة) دفاتر اطلق عليها اسم دفاتر إسقاط القرى، بعد أن أصبحت الدولة تعترف من الناسية الواقعية بما انتهى إليه نظام الالشزام على الرغم من أن الدولة من النامية التانوية كانت لاتزال تملك رقبة الأرض (١).

وقد ضباعف من قسيرة الحياة على الفلامين خلال ثلك الفترة أن اللتزمين قد حلوا محل الحكومة في الريف وانتسلات إليسهم سلطاتهم الإدرية بإضد أن تطور نظام الانتسزام من نظام مالي إلى نظام مالي وإداري، ويذلك انفتح الباب على مصرعيه نظام الفلامين واستنزافهم لدرجة قدر معها الجديرقي أن الفلاح اصبح مع الملتزم اذل من العدد الفتري ().

وقد زيدت الضرائب خلال العصير العثماني عدة مرات على الأرض الزراعية ومع سرور الرقت اعسيح النظام الضريبي في مصير العثمانية بعيدا عن العدالة. فمن ناهية لم تشهد فترة الحكم العثماني عملية مسح

للأرض الن اعبة أو إعادة تقييم الضرائب على الرغم من التغيير الذي طرأ على مساحة الأرض الزراعية أو على خصوبتها وعلى الرغم من ثلك الجهود التي كان يبذلها بعض اللتزمين أو الإدارة الملية لتمقيق قدر من العدل في هذه الاتجاء. ففي البداية كان الضراج والمال الصو متقاربين، حيث كانت كل الأراضي الزروعة خاضعة للغيرات تقريبا وكان الجزء الأكبر من الغسرائب المصلة من الأرض الزراعية ينعب إلى الخزانة، ولم بكن هناك سرى قدر ضيئل يذهب للإنفاق على الإدارة المطية. لكن المحصل من الضرائب أصبح يقل تعريجيا. وكان العامل الرئيسي في هذا النقص هو التدهور الشديد في قيمة العملة في مصدر وكنتيجة لتدهور قيعة العملة، وما صاحب ذلك من تضخم في الاسعار، ازدادت الضرائب على الأرض وأصبحت قيمة المال للضاف تبلغ ٠٠٠٠ بارة عن كل ٢٥,٠٠٠ بارة من المال القديم كما أصيبع متوسط الضريبة على الفدان يصل إلى بارأت في نهاية القرن الثامن عشس بينما ارتفع بخل الدولة من الضرائب على الأرضُ الزراعية من ٣١٢، ٤٧٨، ٤٤ بارة عسام ١٥٩٦ إلى ٢٨٩، ٢١٢، ٧٥ بارة عسام ١٧٩٨ بزيادة قيرها ١٠٪ وهي زيادة قد تبدي عادلة بالقياس إلى التيمور الذي حدث في قيمة العملة. لكن الحقيقة أن المآل الحر (مجموع الضرائب التي تصميل عن الأرض الزراعية) قد زاد من ٥٠ مليون باره تقريبا مع نهاية القبرن السبادس عيشس الى ٢٥٠، ١٨٠٠ ٤١١ بارة في نهاية القرن الثامن عشر أي يزيادة تصل ألى ٨٠٠٪ كان ينهب منها ٢١٪ فعقط إلى الضزانة و١٧٪ إلى الإدارة المحلية أما الباقي وتبلغ نسبته ١٧٪ فيذهب إلى الملتزمين وعماً لا يهم في الريف (٨) ومع نهاية القرن الثامن عشو

كان عدد الملتزمين يصل إلى ١٠٠٠ ملتزم من بينهم ٢٠٠ ملتزم من المساليك يصورين اكثر من ثلثى الأراضي الزراعية في مصدر والي جانب الاسباب الاقتصادية النشار اليسها، يمكن إضافة اسباب اختري كانت وراء الأعباء والمطالب المائية للتزايدة التي عاني منها القلاحن في نهاية القرن الخامن عضر منها:

١. تطور اطماع الماليك الصياسية ابتداء من على بك التكبير وترسع الماليك في تجنيد الرتزقة الإستمانة بهم من تحفيق تطاعاتهم، وكان هؤلاء الرتزقة يحصلون على اجبر حالية. كذلك ترسع الماليك في استخدام الأسلحة العديثة لقى كان يستحملها الماليك من قبل. وكان التغيية التي كان يستحملها الماليك من قبل. وكان المنتصداد المساليك في تسليحهم في ذلك الرقت على الارتصادية الرئيسية التي دفعت الماليك للاخذ بأساليب الضغطة على القري والتجار وجساهات المدرات، وهذك الباليب الباليب المناقع من المرتق فرص القدرات، وهذه الماليات المناقع من المرتق المناقع على القري والتجار وجساهات المدرات، وهذه الأساليب مارسها على بك الكبير. حكما حارل عراد بك استخدام الساليب قصيدية الأجل ايضا عن طريق المستخدام المناقع في جدء من محصول القدم استخدام المناقع في جدء من محصول القدم استخدام المناقع في جدء من محصول القدم ويهمه نقط المنتقد المستحدام المناقع في جدء من محصول القدم ويهمه نقط المنتقد المنح مرتقع (أ).

٢ - الترف الذي عاشه الماليك كفيقة عسكرية (شبه القلاعية) وهم ترف تصمئت عنه المصادر مسواء في اسلتمهم وقد الفاهم أو المستجوبة أو المستجوبة وقد الفاهم المستجوبة في وصف مظاهر البدخ التي صاحبت زياج عصديلة هانم إبنة ابراهيم بك عمام ١-١٧هـ (١٧٧٧).

٧. تدهور تجارة البن ابتداء من عام ١٧٧٧ وكان البن اليعني قد اصبح السلعة الرئيسية في تجارة البحر الأحمر واصبحت له الصدارة في تجارة مصر الخارجية في نهاية القين السابع عشر، ثم ما لبث أن تعرض للمنافسة من قبل البن المنتج في المستعمرات الفرنسية في أصريكا الوسطي، وقد أضاف تدهور تجارة البن عاصلا جديدا في ضحف موارد البلاد المالية، في الوقت الذي وارت فيه المالل بالمالية المليتان المحاكة.

٤ ـ التيمور السيتمر في قيمة العملة العثمانية التي تجدد وزنها في القرن السادس عشر بمقدار ١,٢٨ من الجرام وكانت نسبة الفضة بها ١٠٠ ٪ هذه العمله ما لبث أن إنضقض وزنها إلى ٦٨,٩٪ من الجبرام كمما انقفقيت تسبة الفضة بها الى ٧٠٪ في نهاية القرن السابع عشر. رقى عام ١٧٩٨ أصبح وزنها ٢٣,٥٪ من الجرام كما انخفضت نسبة الفضة بها إلى ٣٠٪ . أما العملة الذهبية المعروفة بالسكوين فقد كأن وزنها ببلغ ٣,٤٤٨ جرام وكانت نسبة الذهب بها تصل إلى ٢,٩٩٪ وما ليث أن انضفض وزنها الى ٢,٥٩٢ جم في نهاية القرن الثامن عشر كما انخفضت نسبة الذهب بها إلى ٦, ١٩٪ اما الفندقي وهي عملة ذهبية كان وزنها يبلغ . ٣, ٥١٠ جم عام ١٧٠٣ وكانت نسبة الذهب بها تصل الي ٨, ٨٪ اصبح وزنها في نهاية القرن الشامن عشر ٣,٤٤٨ جم كما انخفضت نسبة الذهب إلى ٧٠ ٪ (١١) . ٥ _ اما العامل الأخير في هذأ السياق، فهو اتساع

مساحة الاراضى الزراعية المشاة من الضرائب من الاوقىاف والوسية وهى الأرض التي كنانت في حيازة المتزمين فضلا عن مسموح العلماء ومسموح البدو.

وكان ذلك يعنى تزايد الضرائب على أراضى الفائصة وهى الأراضى التي كان يزرعها الفائحون (١٢).

إن تدهور تجارة العبور والتضخم في الاسعار واتساع مساحة الأراضي المفاة من الضوائب، قد أوفق القطاعات النتجة في الريف والمدينة، وكان هذا الإرهاق اكثر وضعها في القطاع الريفي الذي كان يعاني من عملية نهب وابتزاز مستمرة تعدن عنها الجهورتي في اكثر من موضع (١٧).

ريفسر جيرار أحد علماء الحملة الفرنمبية اسباب تدهير الأرضاع في الريف خلال تلك الفترة (برسائل المائليك في الحميل على الفائض والتي كانت تعتمد على القوة وبالتالي جعلتهم لايهتمن بتحسين الأرض أق النهوض بالزراعة.

غير أن جيرار يؤكد أنه في النصف الثاني من القرن الثاني عبر أن جيرار يؤكد أنه في النصف الثاني من القرن ولنا عبث عبن أسيوط ولنا عبن عبن عبن عبن المسلحات الترق والجسور ويوجع ذلك إلى خاصل المالي خلال علك الفترة على منام الذي حكم الصمعيد خلال الفترة ما يسلمات التي نفذها شيخ عامي 1771. خير أنه يعود فيفرر أن النظف ماليث أن أصبحت مسرحا للصراعات والقلائل بين الماليك الفارين من سلطة القامزة بعد القضاء على حركة همام. وتتبعة لذلك عادت هذه النطقة لتصبح حركة همام. وتتبعة لذلك عادت هذه النطقة لتصبح تصوير مدى البؤس اذي وصل إليه الفلامون خلال في متل الفترة مالرحالة الفرنسي فوافي الذي زار مصر خلال على 170 مصر معل مدى المؤس الذي وصل إليه الفلامون خلال مصراد في خلال علم 1770 . كان كان كان كان من المنابق المراكة الفرنسي فوافي الذي زار مصر خلال على مثل هذا فلا

القطر (يقصد مصر) كل شيء يذهب إلى الحكومة، وحيث لا يصصل الزراع على نتاتج عملهم ويعمل الفلامون تحت ظريف من القهر والإجبار، فإن الناتج الزراعي يكون ضعيفا.

تلك هي حالة مصدر في نهاية القرن الثامن عشر فالجرء الاكبر من الأرض الزراعية في ايدى الماليك والفلاحين مجرد الات ماجرية لا يترك لهم عا يكفي استمرار حياتهم. فالأرز والقمع يذهب إلى موائد مسانتهم ولا يترك لهم إلا مجصول الذرة، وهو طعامهم طول العام، ويعيش الفلاحين تحت ظريف من القلق والفوف المستمر من النهب من قبل البدو والابتزاز من قبل المائدة (*).

وكان من الطبيعي أن يقاوم الفلاحون تلك الأوضاع الجائرة بشتى الوسائل واتخذت مقاومتهم مظهرين:

- الهرب من الأرض وهي ظاهرة قديمة في التاريخ للصدري لكتها اصبحت طحوطة في المصر المثماني. شقائين نامة مصب الذي صحد في عهد السلطان سليمان القانوني (٩٠٠٠) اشار إلى ظاهرة مرب الملاحين من الأرض ووضع الضوابط الفاصمة بمواجهتها ويستفاد مما جاء بهذا القانون أن بعض القري قد هجرها الفلاحون بشكل كامل وأن جدب تلك القري يرجع الي ظلم عمال المكرمة أو تعدي الكشاف (المكام المطيين) أو ظلم شهورخ العرب أو هجمات الدولان).

وخال زيارته اسدوريا لاحظ الرحالة شواهي أن الفلاحين المعربين الهاجرين إلى سورية ينتشرون حتى حلب وبيار بكر شحالا بسبب الأعباء المالية والمظالم

الواقعة عليهم حتى أقفرت مناطق واسعة من أهلها مثل اقليم الفيوم الذي أشتهرت أرضيه بخصوبتها ووفرة خيراتها(١٧) وتشير سجلات الضرائب رحيازة الأرض (الترابيم) التي عملت زمن الحملة الفرنسية (١٣١٥) ٠٠٨٠ إلى أن يعش القرى في صنعيد مصدر ﴿د خريت وجلا عنها أهلها مثل قرية ناقوسةبمصس الوسطي التي تقول عنها هذه الدفاتر أنها كانت عام ١٢١٢هـ (١٣٩٨) عند وصبول الفرنسيين خبرابا ولم تحصل منها أية (1A), II and

 أما المظهر الآخر لقاومة الفلاحين فهو الانتفاض ضد السلطة بشكل مماشر أو من خلال الشاركة في حركات مناهضة لهذه السلطة، مثل حركة شبيخ العرب همام التي لاقت تابيدًا وتجاربًا واسما من الفلاحين في صعيد مصير . وإذا كانت حركة شمام قد إنهارت بسبب اصطدامها بطموحات على بك الكبير الذي كان يطمح في قيام بولة مركزية إلا أن أصداء هذه الصركة التي كانت تهدف إلى ضرب سلطة الماليك في مصر ظلت في وجدان السكان في صحيد مصر. قرقاعة رافع الطهطاوي بعد أكثر من ستين عاما يحاول أن يقرب فكرة الممهورية للمصريين عندما يقارنها بنظام الحكم الذي أقامه شبيخ العرب همام حيث يطلق عليه تعبير جمهورية التزامية وذلك في كتابه المعروف تخليص الإنوين (١٩).

وإلى عهد قريب كانت القرى في جنوب اسيوط لاتزال تمتفظ بأغنية كانت تربدها الأمهات لأطفالهن قبل النوم ويقسول مطلعها ياولد حسين طفلك ضمرب.. والدينة تزعزعت والغزوة هجمت عالبك وريما كانت تلك الاغنية تشير إلى انهيار حركة همام وقد أعقب انهيار حركة

همام (١٧٦٩) حالة من الفوضى وعدم الاستقرار في الصعد استمرت حتى مجئ الحملة الفرنسية (١٧٩٨). فقي رجلته إلى صعيد مصن عام ١٧٧٨ وصف

الرحالة الضرنسي سونيني حالة الاضطراب وعدم الاستقرار التي شاهدها في النطقة الواقعة بين جرجا واسيبوط بقوله إن المنطقة كانت بعيدة كل البعد عن الاستقرار. فالفلاحون كانوا في تلك المناطق في حالة ثورة بعدان رفضها دفع الضرائب المللوبة. كما انضع إليهم بعض العرب المستقرين واستطاعوا أن يلحقوا هزيمة كبيرة بقوات الكشاف للحليين الذين جاولوا توحيد قوتهم لواجهة العناصس الثائرة. ونتيجة لذلك تربت النطقة في جالة من الفوضى والاضطراب فالحقول قد شاء فيها الدمار بعد أن عجرها الفلاحون وأجأوا إلى عمل السملاح وأصبحت الطرق الرئيسية تعج بالمصابات وقطاع الطرق. ويقول سعوشيشي إن الفقرة التي قضاها في طهطا لم يكن يستطيع صغادرة المبيعة سميب حالة الهياج في مناطق الريف المحاورة، وإنه اضطر إلى ركوب أحد سفن نقل غلال المسرى إلى العاصمة سبيب تلك الاضطرابات(٢١) نصل من هذا إلى أن القربة المسرية كانت عند وصول الفرنسيين مشتبكة في صدراع عنيف مع سلطات المساليك وأتباعهم في الأقاليم. ومع عنامس البدو غير الستقرين ومع تطاع الطرق المترفين، ويعض هذه الأخطاء ترجع إلى أوائل العصير العثماني حيث أشار إليها قانون نامة مصير الذي اشرنا البه(٢٢)، واكيما مرة أخرى الرجالة سونيني عند حديثه عن القرى في المنطقة المجاورة لدمنهور التي راما في حالة قلق مستمر بسبب الخوف من هجمات الكشاف والبدو(٢٣) فقد كان الوجه البحرى بدوره يعانى

من تلق معاقل بلغ نروته خلال انتقاضات بدى العبايب والهنادي ضد السلطة الملوكية التشانية، والتى عاصرت انتقاضاتهم صعود قرة على بك الكبير الذي تمكن من تدبير شرتهم بعد ان تمكنوا من شرض سيطرتهم على معظم بلاد الشرية والقيربية والت إليهم حراسة الملاحة في الفيار(١٤).

والملاحظ أن اشتباكات الفلاحين مع السلطات المحلية وعميلاتة في الريف لم تكن تشوقف خيلال تلك الفيشرة، فالجنبرتي يذكر في أعداد عام ١١٩٢هـ (١٧٧٨) خلال مكم محمد بك أبو الدهب كيف مين إبراهيم جوريجي سنجقا رمنمه التزامات جديدة منها قريتي سنبيسي ومنية حلفا (تليوبية) وكان إدراهدم جوردجي ظالمًا وقاسيًا في تعامله مع الفلاجين، وكان احد إتباعه في قرية منية طفا من ابناء هذه القرية يعامل الفلاحين بقسوة بالغة ويقوم بتعنيبهم حتى يستخلص لسيده كل ما يستطيم من الأموال قلما هرب إبراهيم بك ومعه إسماعيل بك اجتمع الفلامين على ذلك القيم وتتلوه وحرقوه بالنار(٢٥) ومتابعة تحركات الجماهير في الريف والمدينة خالال تلك الفترة توحى بأن الريف والدينة كانا ملى وشك الالتحصام في ثورة عمامية شبيد المكم الملوكي(٤). فعالج بسرتي يذكس انه في عدام ١٧٩٠، ١٢٠٩هـ ظهر سكان إحدى قري بلبيس (شرقية) في شوارع القاهرة وطالبوا الشبيخ الشبرقاوي الذي كانت هذه القرية يقم جنزه منها في إطار التراماته طالبوه بالتبخل لإلغاء الضرائب التي فرضها الماليك على هذه القرية، وكان هذا التحرك بداية لتحرك جماهيري كبير قايه علماء الأزهر في القاهرة بعد أن أوقفوا الدراسة بالأزهر، وانتهى الموقف برقع الضرائب الجديدة التي

فرضتها الماليك روقعوا صجة يتمهدون فيها برفع الظلم عن الشعب وعدم فرض ضراتب جديدة إلا بعد استشارة الطلماء، وإن يرسلوا غلال الحرمين الشريفين ويصدوفها غسلال الشسون وأمحوال الرزق وإن يبطلوا رفع المظالم المستة (ضريبة) والكشرفيات والتفاريد والمكوس. وإن يكفى اتباعهم عن امتداد أيديهم إلى أموال الناس ويرسلوا صدة الحرمين والعوائد القررة من قديم الزمان ويسيروا في الناس سيرة هسنة(٢٠).

ويلاحظ آن جو الصدراع هذا قد اثر على تغطيط القدرة، وعلى طراز العمارة في الريف خلال ثلث الفترة، حيث كاتب عباني القري نشجه لقلام مستعبة الواجة أي هجمات صفاجمة كما تشجه بذلك المصادر الماسود (١٧٧)، وهي حلاقة أشار إليها الرحالة الإنجليبية معمر عباس حيث يقول إن القرية كانت تحمين نفسها في الماضي ضح عصد هجمات اعدائها بطريق بدائية، فكانت منازلها يظهرها الخارج في شكل دائري قبل قطيع منازلها يظهرها الخارج في شكل دائري قبل قطيع الخيارة على شكية منافذ القرية الخيارة تحكين بتعرض بهجوم من الذناب، أما منافذ القرية الخارج كانت تحكيها بوابات تتكون من كتل ضخمة من الخشر (٨٤).

كما تمرض على صبارك لهذه الظاهرة ايضا، عند حديث عن قرية بنجا (سوهاج) حيث يقرل إنه كان يحيط بها سور من الخارج به فتحات من أعلى تستخدم لإطلاق النار للدفاع عنها ضد أى هجوم مفاجئ (٢٩).

وعلى هذا فالقرية عند مجى، الفرنسيين كانت قد تمرست على الأخطار حيث كانت مشتبكة في صراع مع سلطات الماليك وعناصر البدر غير الستغربين وعناصر

التهديد الأخرى من عصابات القصوص المترفين. فكان من الشاهد المترفين الذين مثل المقابهة إلى الفرنسيين الذين المثلوا المثلوا المثلوا المثلوا لمثلوا المثلوا المثل

الأعباء المالية في العهد القرئسي

نتج عن انهيار السلطة العثمانية الملوكية على يد الصملة الفرنسية، وفرب كبار الواظفين الصفانيين، أضطراب في أوضاع الإدارة المالية وكنان على سلطات الاحتلال الفرنسي أن تعيد بناء هياكل الإدارة المالية بما يكل سيطرة الفرنسيين على مصادر الدخل في البلاد لإعاشدة الجيش الفرنسي، ضحصوحا بعد تعدير الإسطول الفرنسي في معركة أبي غير البحية (أغسطس 1944) ولمرض الإنجلية (غسطس 1944)

وكانت عملية إعادة بناء هياكل الإدارة المالية تتطب المصمول على اكبر قدر من المطومات المتعلقة بحيازة الأرض واوضماع الضرائب وصجمعها وقعد حصل الفرنسيون على هذه الملومات وغيرها من مصدرين:

الأول: هو هسمين أفندى أحد موتلفى الرزنامة فى الفترة السابقة على العملة الفرنسية، وللطومات التي فصميا كانت في شكل إجابات على أسئلة مستيف مدير الإدارة للللية في العهد الفرنسي، وجات في سنة عشر

بابا تضمنتها الوثيقة العروفة برثيقة حسين المندى الرزنامجي والتي نشرها وعلق عليها شعفيق غوبال(۲۰).

للصدر الأخر هو المناصر التي كانت تباشر أعمال الشيئون المالية من الأقباط عند وصول الفرنسيين وهؤلاء كانوا في البداية حريصين على كتمان ما لديهم من معلومات تتحمل بأسرار عملهم حتى يطمئنوا إلى استقرار الأرشنام ويقاء القرنسيين في مصرء ودافعهم إلى ذلك مو بقاء الشعثون المالية في أيديهم، وقعد روى ستيف كيف أنه تحايل على جمع عدد منهم في منزله وأبقاهم فيما يشبه الأسر ثلاثة شهور اضطروا خلالها إلى أن بتيموا له معارمات دقيقة عن أوضاع الحيازة والمسرائب القررة على القرى ومساحشها (٢١) ومن الواضح أن الفرنسيين لم يتمكنوا من المصول على هذه المطرمات إلا خلال عام ١٨٠٠ يتضبع ذلك أولا من السالة التي أرسلها الوكيل الفرنسي بيني سويف إلى المنزال داماس Damas في ٢٨ ترف ميس ١٨٠٠، والتي ورد بها ملخص عن الضرائب التي كانت تحصل على الأرض الزراعية وأنواعها وأرضاع حيازة الأرض وحقوق المتزمين وغيرها (٣٢).

إن الدقاتر التى انشاها الفرنسيون بهذا الخصوص تحسمل تاريخ عسام ٥٢٧ه ((١٨٠٠) ذلك ان سلطات الاحتلال الفرنسى قد سجفت الطومات التى حمسات عليها فيما يتطاق بالضرائب وحيازة الأرض في دفاتر جديدة تضمنت معلومات وافية عن مساحة أراضي القرى والمسرائب للقررة عليها وأنواع الحيازة ، وكذا الأرضى التى أعفيت من الضرائب في كل فحوة، وقد وحل إلينا منها ثلات دفاتون الثنان عن الوجه البحري

والثـالث عن محسر الوسطى والاشمـونين. ويبدو أن المحديد الأعلى الذي كان موضع صعراع عنيف ومقاومة ضد الشـرنسـيـين لم تعـمل عنه بفـاتر خـالال حكم الفرنسـيين.

وهناك ما يؤكد أن المطرمات التي وردت بهذه الدفاتر اخنت من الدفاتر السابقة عليها والتي كانت لاتزال في حيازة العلمين الأقياط، كما يتضم ذلك من مقدمة الدفتر الضامن بولاية الشرقية ويتضبع من هذه الدفاتر أن شرائب عام ۱۲۱۳ هـ (۱۷۹۸) قد اتخذت أساسا لتقدير الضرائب على الأراضي الزراعية في العهد الفرنسي فنقى تعليق على الضبرائب القبررة على قبرية صبغو بمصدر الرسطى جباء به دهكم واقم سنة ١٢١٣ هـ وهو تعليق تكرر في أكثر من موضع (٢٢) وهذه الدفاتر تؤكد أن الضرائب المقررة على القرى والأراضي الزراعية لم تشهد تغييراً بذكر زمن الاحتلال القرنسي، سواء في ذلك الضرائب الأصلية أو الضرائب الإضافية وتؤكد وثائق الحملة الفرنسية أن سلطات الحملة قد طبقت كشوف الضرائب التي عصات عليها من مصادر العلمين الأقباط بون التأكد من صحة ما ورد بها من معلومات، فيعض القرى التي فرضت عليها ضرائب عالية لم تصلها مياه النيل منذ أكثر من سبم سنوات. كذلك أشسارت هذه الوثائق إلى أن المعلمين الأقباط الذين اعتمدت سلطات الحملة على بياناتهم كانوا قبل وصبول الحملة الفرنسية يبالفون في الضرائب على فقراء الفلاحين إرضاء اسادتهم الملتزمين من الماليك (٢٤).

وكان الفرنسيون يحصلون الضرائب نقدا إذا كان الميضان ضعيفا ولم تغمر الياه كل الأرض وتصبح مسلحات كبيرة من الأرض شراقي لانهم يعلمون إن

الفلاحين الذين في حيارتهم هذه الأراضي ليس لديهم ما ينقعونه من الماصيل. كما حدث في عام ١٨٠٠ حيث أرغم الفلاحون في القرى التي شرقت أراضيها على دفع ضرائبها، الأمر الذي كان يؤدي إلى مرب الفلاحين في أغلب الأحيان وتصبح قرى كثيرة مهجورة. وكانت أوامر ستعف مدير الإدارة المالية إلى الوكلاء الأقباط تقضي ليتسمسيل المسرائب كاملة حستي على القسري الهجورة (٢٥). كان يحدث ذلك في الرقت الذي كانت فيه مناطق إنتاج الأرز في شمال الدلتا. تعانى من أزمات اقتصابية ناتجة عن الحصار الاقتصادي الذي فرضه الأسطول البريطاني على سواحل مصبر الشمالية عقب معركة أبي قير البحرية، حيث تسبب هذا الحصار في توقف عمليات تمدير الأرزكما انفيقضت أثمانه وبالتالي عبدن الفالامين في هذه المناطق عن سياد الأموال القررة عليهم للإدارة الفرنسية. كما عجن النجار الملبون عن تقديم القروض اللازمة للفلامين لزراعة الأرن. وكان الفلاحون في هذه الناطق بمصلون على قروض مقيدة من التجار تعبتهم على زراعة الأرق على أن يسلموا جزءا من محصولهم سدادا لهذه المبالغ التي حصاوا عليها. مما جعل الفلاحين في هذه الناطق يضب من هذا النوع بالغة الأهمية تقدم بها مشايخ وفالاحو قرية الضهرة (مركز فارسكور يقهلية) إلى الجنرال معينو بتاريخ ١٥ يوليو سنة ١٨٠٠ واضح منها انهم ارغموا على دفع ضريبة تبلغ عشرة الاف بوطاقه عن عام سابق باعوا بسبيها كل ما يمكلون وإن نصف قريتهم قد أصبحت جرداء بسبب رُحِف الرمال عليها. وجاء في شكواهم أن تجار بمباط الذين كانوا عادة يقدمون لهم السلف، باتوا هم أيضا

مظلسين بسبب كسماه التجارة الناتج عن حضور الاسطول الإنجليزي للشواطئ المصرية. وهذه العوامل ادن إلى ترك الفلاهين التريقهم بحثا عن عمل هي مكان المؤدر ويقول الشكوى إن المؤلف الفرنسي المسئول عن المئلة تظهر تماطقه معهم وضفض لهم -2 بوطاقة من المبلغ المطاوب، لكن الركيل القبطي طاب منهم دفع المبلغ المقرب في هم يرين أن المون أهون عليهم من دفع المبلغ المقرب وقد قامت السلطات الفرنسية بفجص هذه الشكوى وثبت صمحة ما جاء بهاء (-7).

وتوضع هذه الشكرى أن سطوة المستحسلين والمسيارف الآسياط قسد ازدادت في ظل الإدارة الفرنسية في محقيقة أكدتها أيضا كشابات الجبوتي(^{YV)}.

ولهي شكري آخري تقدم بها فلاهو قرية فرسكرد في نفس التاريخ (۱۰ يولهيو سنة ۱/۸۰) تأكد أن ومصول الفرنسيين إلى مصر تسبب في توقف التجارة الفارجية ضامصة تجسارة الارز مع بلاد الشسام معا أدى إلى انتفافس سعر الارز بشكل ملموس مما أشر بالفلامين وتصفل وثائق الصملة الفرنسيية بالعديد من هذه الاتماسات التي تعكيل معاناة القرية المعربية في ظل العكم الفرنسي، وتعدد السباب العاناة وهي الفصوائب والجفاف وزعف الرمال وغارات البدر (۲۰).

ومن الواضع أن الريف المسرى كان خلال الفترة التى اعقبت ومسول الفرنسيين إلى مصدر مسرحا للفوضى والاضطراب صورها الجبرقى بقرله «إن أكثر الفارين رجع إلى مصدر (يقصد أن أكثر الفارين من القارة رجعوا إليها) لضيق القرى وعدم وجود سا

بتعيشون به وانزعاج الريف بقطاع الطرق والعوب والناسر بالليل والنهار والقثل فيما بينهم وتعدى القوى على الضعيف واستمرت الطرق محفرة والأسواق مقفرة والحوانيت مقفلة والمقول مخبولة والحانات والوكائل مغلوقه والنفوس مطبوقة والغرامات نازلة والأرزاق عاطلة والطالب عظيمة والمصائب عميمة ... ويستطرد الجهرتي في وصف عدَّد الأوضاع بقوله د... ومنها وقوف العرب وقطاع الطريق بجميع الجهات القبلية والبحرية والشرقية والفريبة والنوفية والقلبوينة والتقهلية وسنائر النواحي فمنعوا السبيل وإر بالخفارة وقطعوا طريق السفارة ونهبوا المارين من ابناء السبيل والتجار وتسلطوا على القرى والضلاحين وأهالى الببلاد والحرفء والخطف للمتاع وللمواشي من البقر والغنم والجمال والحمير وإقساد المزارع ورعبها . حتى كان أهل البلاد لايمكنهم الخروج ببهائم إلى خارج القرية للرعى أو للسعى لترصد المرب لذلك ووثب أهل القرى على بعضهم ... (٢٩).

وفي المناطق التي استقرت فيها سلطة الفرنسيين لم تتفير اساليبهم في جباية الفسرائب عن سابقيهم من للماليك، بل إن سطوة جامعي الفسرائب من الآلباط قد زائت على الفلاسيين بعد أن المسبع مؤلاء الاقتباط في غيدة الفرنسيين، فينذكر ديبوق (احد علماء العملة انه إقام في بلذة منوف في منزل يقيم به مباسر قبطي، كان يأمر بجلد أولئك الفلاسين الذين لم يدفعها الضعرية. الفررة عليم في فناه منزله (13).

وقدوصف احد الجنود الفرنسيين عملية تحصيل الضرائب في إحدى القرى وما يصاحبها من عنف وقوة بقيوله: بمجرد بضول الجنود القرية انتشسر الرعب والخوف بين الفلاحين، وأحضر الفرنسيون شيخ القرية

واعطره مهلة أربع ساعات لجمع الضرائب من الفلاجين و وعلى الرغم من أن الشيخ أخبرهم بأن العرب قد أثوا المزية قد أثوا المزية عبر أكم علمها ألم المهاد ألا أن الفرنسيين لم يعنوا المصكرية المصمكرية المصمكرية المصمكرية بين مضبع بيغض يمهم شيخ القربة الذي أرغمه على أن يضمغط على الفلاحين لكي يفضعوا ما عليهم خلال ساعة واحدة وإلا سيعاقب ويضوب، وأمام هذا الشخطة والتجهيد المضعر الفلاحين ماشيخهم التي الشراعا شيخ القربة المشرفة المشرفة المشرفة المشرفة المشرفة المشرفة المشرفة المشرفة الشرفة الشرفة

إنها نفس الأساليب والوسائل التي آشار الجبوقي البحها عدد حديث عن وسائل الفرنسيين في جباية الضرائب، فيهو يقول ضمن هواجث عام ١٩٤٣ أن الأضرين الاقتباط تصاحبهم قوة من الوخود الفرنسيين فينزلن القريم يوسلبون لمال والكلف الشاقة بالمسلف ويرتجارنهم بالساعات، فإن مضت الساعات ولم يوافرهم بالمطلوب، حل بهم صاحل من الحصرق والنهب والسلب قدرتهم وإلا تبضوا عليهم وضريهم بالقارع والاقتبارات على مناصلهم وركبهم وسحبوهم مدهم بالحبال على مناصلهم وركبهم وسحبوهم مدهم بالحبال والذهرة القريم القورة مداورة المحاليات المؤتوم المتوارة والكسارات على مناصلهم وركبهم وسحبوهم مدهم بالحبال والذهرهم التقارم والكسارات على مناصلهم وركبهم وسحبوهم مدهم بالحبال والذهرهم التكالير؟!).

ويقول الجبرتي أيضا في أحداث عام ١٣١٥هـ (جمادي الثانية)

وفيه قرورا على مشايخ البلاد بقرارات يقومون بدفعها في كل سنة اعلى واوسط وادنى .. فلما شاع ذلك ضجت مشايخ البلاد لأن فيهم من لايملك عشاس، فاتققوا أن رزعوا ذلك على الأطيان وزادت في الغراج واستملوا

البلاد والكفور من القبطة، فأحلوهم عليهم ، حتى الكفور التى خريت من مدة سنين بل سعوا اسعاء من غير مسميات (⁷⁷⁾.

زكانت القرى التى ترفض أداء الضرائب ثعاقب حيث تتوجه إليها قرة فرنسية ويلقى القبض على كل أفرادها ويساقين مكبلين حتى يتم دفع ما عليهم من ضرائب

وتوضع وثاثق الحملة الفرنسية أن بعض القرى قد عوقبت عقابا رادعا بسبب عدم قدرتها على دفع الضرائب (²²)

وعلى هذا كان من النطقي أن تلقي القوات الفرنسية مقاومة عنينة في الريف ومن قبل الفلامين الذين كانو) قد تدرسوا على مواجهة الخطر منذ قدر طويلة فالرحالة الإنائي الذي زار مصر في القرن السابع عشر (۱۷۷۳) يذكر أنه شاهد مطاربة لبعض الفلامين في إحدى فري الدئتا من قبل كاشف المنطقة الذي مضدر للمطالبية بالمحض الإنوات لكن المسلامين استتصوا عن الفلا واشهراي السلاح في وجهه فاستعان الكاشف بقوة من الفرسسان كانت شريعة من الوقع مما جمل الفلاحين يهريون لكن قوية الفرسان استموت في مطارحتهم فالقي يهريون لكن قوية الفرسان استموت في مطارحتهم فالقي الفلاحون بانفسمه في النهر حيث غرق سنة منهم (18)

وفي البداية اتبع اهالي القري مع الفرنسديين ما يمكن أن نسميه بسياسة الأرض المحروقة خلال زهف قوات الجيش الفرنسي نصو القافرة، حيث كان سكان القري يخلون قراهم حاملين معهم كل ما يمكن أن تستقيد منه القوات الفرنسية (⁽¹³⁾).

وهي سياسة أرهقت الفرنسيين كثيرا. وتشير المسادر الى أن الجيش الفرنسي قد واجه صعوبات

كبيرة خلال اجتيازه النطقة من الإسكندرية للقاهرة، حيث وجد في طريقه بالادا مقضرة أخلاما أعلها قبل قديم الفرنسيين، وهاجروا مشها بميالهم بصرائسيم ويقول مصادر العملة الفرنسية أن الجنود الفرنسيين عائرا من ثلة الزاد خلال هذه المرحلة فالقرى التي كانت على طريق الجيش أصبحت خالية لأن الأهالي قد هاجروا منها إلى عمق الدلتا، وفي هجرتهم ساقرا مراشيهم معهم

غير أن هذه السياسة سرعان ما تحولت إلى صدام عنيف بين الريف وقوات الصملة الفرنسية عندما بدا الفرنسيون يحالوان تأسيس سلطة لهم في الريف ويسببت سياسة النهب التي انبعها الفرنسيون والمصدوية بهتك الأعراض والاعتداء على حرمات النساء في عنف الصراع.

وكانت البحيرة ارل إقليم تجتازه القرات الفرنسية.
حيث تصرفت القرى التى صر بها الجيش الفارى
للاعتداء وفهم الفازل، وكان البخود الفرنسيين ينهبون
غلا ما تصل إليه إييهم ومن القرى التى تعرفت للفهم
خلال تلك الفشرة: النجيلة وشابور والطرائة وودان
والقطا. ولما رأى مدير مهمات الجيش أن قرى الشاطئ
الفريه قد قدوت من الاتوات أمر قوة من الفرسان
المربق قد قدوت النيل لمصادرة الاقوات في البلاد
الواقعة بالبر الشرقي (١٩٠٥ قد الفارسات في البلاد
القوات الفرنسية، همن البداية كان الفلاحون في المدين
يتعقين فرق الجيش الفرنسية، همن العداية كان الفلاحون ولا العربة
يتعقين من وقر الجيش الفرنسية، عن زيدها الجيش بسبب
يتعقين من يعركونه من الذخلين عن قرة الجيش بسبب
الإعباء، أو التصرف الدين يصملون الوسائل بين قواد
الإعباء، أو التصرف الدين يصملون الوسائل بين قواد

الفرق، حتى لضعار بوينابيرت إلى أن يشدد الأرامر على الجنور والمنتينين القائمين المصلة بعمم الإشعاد عن مرقع، ونذك في امر أصموره في ١٦ يوليو سنة ١٧٧٨ وفي نفس الوقت فبإن العب، الأكبير في صعــركـة شيراغيت ثد رقع على كامل الأهالين (١٤).

وتمتبر سعركة السالية (سركز فيوة) من المعارك المعنية التي غاضتها القوات الفرنسية ضد الفلاحين واماني الريف ويذكر فيفان دينون أن سبب هذه المركة من المجادا التكرية التي كان يشنها أمالي القرى في منظة مطورس وما حولها حيث كان الفلاحين يهاجمون سمن العربات الفرنسية في الغيل وطاقون الغار عليها من المعسكرات، وقد تعددت هذه المجمعات مما أضعل القرات الفرنسية إلى تسعير قوارب مسلحة في النيل وترجية كتائب من القرات الفرنسية في عمليات ضعد هذه القرعات القرة وروجية كتائب من القرات الفرنسية في عمليات ضعد هذه القرعات القريب القري القريب القرائ الفرنسية أو متلك المؤتمن وترجية كتائب من القرات الفرنسية في عمليات ضعد هذه القري ركانت قرية (السالية) واحدة من القري التي وجه الفرنسية إرعابهاوإرهاب وبها الفرنية القرنية الميانية الفرنسية ارعابهاوإرهاب النظائة التي تترة فيها.

فقي ١٧ اسطس تحركت قوة فرنسية قوامها ثلاث كتائب حصولة على عدة سعان وزارت هذه القوات على يعد ما يقرب من ميل من قروة الساللية . ويينما احماط كتيبة بالقروية زهدت آخري من طويق شاطل الفير بينما اتذذت كتيبة ثالثة موقعها على يعد ميلين خلف القرية في محاولة لإحكام الحصال حولها، ويبدر أن الامالي في علموا بهذا الهجوم جين ومجتمع القوات الفرنسية في وضع الاستعداد لواجهة الهجوم أمام القرية . ويقول يغزين التي حضر علده المحركة : إن الإمالي مم النهن يجرد بدول الهجوم على القوات الفرنسية (ويما كان يجرد

عنف الانتقام الذي قام به معنو من هذه القرية وعندما أصبحت جماهير الفلاهين في مرمى النار بدأت القوة الفرنسية في إطلاق النار على الأهالي حيث سقط عبد من الذين يقودون الهجوم، بينما وجد الباقون أنفسهم محاصرين" ولكن نتيجة لبطء تحرك الكتيبة الكلفة بالتصدى لمنع انسحاب الأهالي تمكن شبيخ القرية وأتباعه من الهرب. وعندما جاء الليل كانت السنة اللهب وطلقات الرصناص يمكن ملاحظتها على بعد اكثر من عشرة أميال. وقد عين القرنسيون شيخا للقرية بدلا من الشيخ سملامة العقدة الذي كان يقود القاومة ضد الفرنسيين وعندما أخمدت النيران كانت قد دمرت منزل شبيخ القرية المشار إليه (٤٩) والذي يبدو أنه كان مستهدفا من قبل الفرنسيين. وقد أمر معفو بقتل كل من كان يعمل السلاح بالقرية ومعمادرة مواشيها ثم أشعل فيها النار التي دمرت ثلاثة أرباع القرية كما قتل تسعه من سكانها ثم امسر منشورا بمناسبة هذه للعركة موجها إلى أهالي القرى المجاورة يصف ما وقع من عقاب لأمالي السائية وشنخها سيلامية العقدة ويتهدد باقى القمري إذا وقع منها اعستداه على الجنود القرنسيين (٠٠).

ومن المعارك الهامة التي خاضمتها القرية ضد الفرنسيين معركة كاشباس عميري كغرما ففي جولته في شمال الدلتا (سبتمبر ۱۷۸۸) امسلامت القرة التي كان يقريها معينو وتقدر بمائتي رجل بمقاومة عنيفة من امالي هذه القرية. وقد بدأ الاشتباك عندما أطلق الفلاحون النار على طلاتم عند القرة ومنهم عينو نفسه مما أدى إلى قتل أحد مرافقيه وتراجعت القرة نصو كضرشباس وخلال تراجعها واجهت القرة الفرشسية

مقاومة عنيفة من أهالي كفرشياس التي كانت محصنة بأسوار عاليه بها أبراج كان الأهالي يطلقون منها النار ويظرا وإخلاء التفوق النيران القرنسية فقد أرغمت القوة الأهالي على التراجع وإخلاء بعض هذه الابراج لتتركز القاومة الشرسة حول واحد منها استمات الأهالي في النفاع عنه، وفي هذا المسراع كاد الجنرال مينوان يقتل بعد أن قتل جواده، ولجة الفرنسيون إلى خططهم التي كانوا يلجأون إليها عندما يتازم موقفهم العسكري في مواجهة القرى وهو إشعال النار في القرية ليرغموا المدانسمين عن البرج على إخبالته وكان الفالصون في القرى المصاورة قد بخلوا المعركة إلى جانب أهالي القرية في الدفاع عنها مما اضطر القوة الفرنسية للتراجع بعد أن خسر الفرنسيون عبدا من القتلي والمرجن، وخلال انسحاب الفرنسيين استواوا على حمولة ٢٠٠ حمارًا من الطيور إلى جانب ٣٠٠ رأس من القنم وفي خطابه حول هذه المركة إلى بونابرت، أشبار مينو إلى أن التوغل في هذه الجهات محفوف بالمخاطر، لأن معظم القرى في ثلك البلاد مصصنة، وإغضباعها يستلزم قوة كبيرة مسلحة بالدافع(١٠).

إن القرق تقدمت فى اتجاه قرية شهاس معير عبر طريق ضيق متعرج تسبقها مجموعة قيادة على راسها ميتر ومرمون وطبيب ومترجم ورسام و إن هذه الجموعة المفصلت عن القرة الرئيسية بحوالى فرسخ، ويقول بينون ويينما كنا ناشط موقع كفر شباس ولهى على مسافة بسيطة من قرية شباس راينا الطبيب يعدو عائدا باقصى مسرعة تحريا ويصميع قبائلا «انهم ينتظريننا بالسلاح ويصبحون علينا ارجم، وقد رضه الطبل في مفاوضتهم

لكنهم أجابوا بإطلاق النار من أسلحتهم التي على الرغم من قرينا منهم لم تصبنا بجراح.

لكننا بذلنا محاولة أخرى للتفاوض. لكن القرة تلقت دقعة أخرى من الرصاص للتحذير مما جعلها تتراجع. وديلال تراجع هذه القبوة اصطبحت بقبوة أضرى من الرجال السلحين تهدد خط تراجع الفرنسيين، وفي هذه اللحظة اصبب صولي بمالة من الرعب شلت دركته وسقط عن حصبانه في حالة عجز عن الحركة ويدون جدوى صاولنا رفعه حتى يركب خلف واحد منا أو أن ممسك بذيل احد الجياد لكن نهايته كانت قد قريت وأم يعد قادرًا عن انتهاز أي فرصة للهرب، وظل في مكانه يمنيم من الرعب حتى أصبحت رأسه عرضة الرصاص المدور وفي نفس الوقت تقدمت المحموعة التي اطلقت علينا النار ولم تعد أسامنا قرصة للنجاة من رصاص بنادقهم سوى العدو خالال رصاصهم الذي اصبح بتساقط في كل جانب. ثم اصطعنا بالجموعة الثانية وكان دلم (احد علماء الحملة) يركب حصانا حرونا رقد قطع لجامه ويقول دينون ولحسن الحظ كان ادى الوقت لربطه، ويعد أن قمت بهذه الهمة، وبينما كنت اعتلى حصاني رايته يسقطفي حفرة عميقة كأن من المكن أن يغوص فيها كلية لكنه نجا منها بسبب قامته

ولى تراجعه نحو يقية القوة يقول ديفون إنه اخترق طريقاً قطعه العدو وكان عليه أن يمجر أرضا مخطأة بالمياه، وتمكن من اللحاق بالقحق «ثم يقدول «كانت الساعة الرابعة بعد الظهر عندما تراجعت القوة نحر كثر شباس وخلال تراجعنا نحو كثر شباس كان هناك أربعون شخصا يتمصنون في خندق ودراهوا يطاقون

النار علينا ولكنهم لم يصديجوا احداً منا ولم يكن ربنا عليهم بالنضل منهم غير أنهم تراجموا رغم هذا هيث كانت تنظرتا مجموعة أخرى اسفل جدول القرية ومن ثم اردكنا أن هذه القرية أقرب إلى قلمة صديرة يحيطها صدور من أريعة أفسلاع أن أريمة سدواتر في كل زاوية منها برج يتصل بواحد منها قلمة وهذه المتقمة الصديرة. يضلها عن القرية تناة معلوة بالمياه وأرض مستوية.

ريترل دينون ولقد فشل هجومنا الأول في اقتجام الموقع ويسقط الضبابط الكلف بالهجوم عن جواده في ألماء وتفرقت مجموعته لطاردة السكان. وقد تسرع الجنرالان مننو ومارمون في معالجة الاضطراب والارتباك الذي عدث ومصاولة لم سعث هذه المجموعة وقد المسطرتهم هذه الصركة للمرور تحت البرج مما جعلهم عرضة لنيران العدو الأمر الذي تسبب في قتل عدد من الجنود وجرح عدد أخر. ورغم ذلك استطاعت القوة الفرنسية الالتفاف حول القلعة ومن ثم تمكنت من اقتصام أحد أبواب القرية الذي أخلاه المدانعون حيث بخل مينو ومعه ثلاثون جنديا . ويقبل دينون إنه لم يعبد راكبا من للجموعة سواه والجنرال مينو، وكانت النازل منخفضة بميث وجدنا انفسنا عرضة للنيران من ثلاث جهاد، ولى المال حذرت الجنرال مينو من أنه أصبح عرضة لنبران أحد القناصة، ولمي اللجظة التالية سقط جواده قتيلا برصاص العدو وقذف بصاحبه في حفر وظننته قتل. وزهبت محاولتي سدى لساعدته عنيما حضس الجنرال مبارمون مع عدد من المتطوعين الساعدتنا وسحيه من المقره بينما نشط إطلاق الرصناص من كل حانب. وكان السكان مسلمين تسليما جيدا ويتحصنون (في ملاجئ محمية) ويحسنون التصويب.

وقد اضطرينا إلى التقهقر بعد أن فقدنا عدداً من التقلي والجحرى. ثم عاودنا الهجوم بعد أن اعدنا تتظيم قواتنا في مساجيه أن المستولينا عليه. ومع بداية الهجوم الهجديد فقد المعدد من رجاله وبالتالى أرضناه على ترك للكان وبدانا من المستولينا المستولينا المستولينا المستولينا المستولينا المستولينا المستولينا المستولينا المستولين المستومين على ابوليها جرح ثمانية من الانزسيين واصبح موقهم مصفوف بالمناطر حسب رواية دينون وكان الفرنسيين من خصف مشغوم مصفوف بالمناطر عسب رواية دينون وكان الفرنسيين ما مدخوف بالمناطر عسب رواية دينون وكان الفرنسيين من محدوث بالمناطر عسب رواية دينون وكان الفرنسيين من هدفوف بالمناطر عسب رواية دينون وكان الفرنسيين من معين مستون شعبة والمال.

ومع اقتراب الليل تمالت الصيحات التي كانت تلقى استجابة من الغرى الجاردة التي بدا العلها يتجمعون انبعدة الخرانام ويشماريون في شق طريقهم بالقوة إليهم ويقبل بينون عنصا أصميع القروبون في صرحى النار منتحت القوة الغرنسية التار عليهم فيمطتهم يتراجمعون ويقبل ميغون ثم حصر وقد من قرية شباس يتبعه شيخ القرية عيث اخير قائد القوة الفرنسية عن طريق مترجم من مالطة أن العناصر التي تشتبك محهم من المجرعين الخطري لا أمل في التفارض محهم، وإنه ما لم تتمكن القوة الغرنسية من الاستيلاء على القلمة خلال الليل فلا المل مع في الاستيلاء على القلمة خلال الليل فلا الملاحون في القري المجارة بقطع طريق تراجمهم ويصبح من المحتمل فقيهم جديمهم.

ويقسول دينون إنه لم يكن من المكن تجاهل هذه النصيحة خصوصاً أن لدينا عددًا من الجرحى يصعب حملهم عبر طرق ضيقة ومتعرجة بينما كان علينا أن

نغطى انسحابنا، وبينما كان الفرنسيين فى الانسحاب من الوضع الصحرح الذي وجدوا انفسسهم فيه و لحول من من الطلام ومنتفرين بالحصول على مده، مستفيدين من الطلام ومنتفرين فرصة انشخان الفسلامين بإنقاد معتاتاتهم من النيران، مما جعل انسحابهم من بضمة جمال شردت عائدة إلى القرية، بطريقة عشوانية... ويقول وعند طلوح النهار شرعنا في بطريقة عشوانية... ويقول وعند طلوح النهار شرعنا في معتادية البناء كممار من الطيور والحمام واقتياد على حصولة ١٠٠ همار من الطيور والحمام واقتياد بأنها كانت مفامة خطرة (26).

وقد شمات مقاومة الفلاحين للجملة الفرنسية تهديد الملاحة في النيل والقرع التي كانت تستعملها القوات الفرنسية في تنظائها من عيما القرنسية في تنظائها ، كما حاول الأهالي منع مياه الشرب من الوحسول إلي الاسكندرية الأحرر الذي جمل القرنسية من بمثل منه المحافزة مكافئة المحافزة المحا

بعض المناطق لعب مشايخ القري دوراً بارزاً في قيادة الفلاحين في مقاومة الغزو الفرنسي، مثل القاومة التي قادما أبو تشعير شيخ قرية عشما التي هاجبتها القرات الفرنسية يوم ٢٠ كتموير (٧٩٨) أيسلا وتمكنت ما القضاء عليه هو وأسرته ونهورا داره ومؤشيها(١٠).

وفي مصاولة إخضاع إقليم المنصورة اصطدمت القوات الفرنسية بشاومة ثلاثة من اعيان القري هم حسن طويار والأهير مصطفى وعلى العديس حيث حدثت معركة كبيرة عند الجمالية عندما حاولت القرات الفرنسية القضاء على المقاومة في هذه المناطق وفي هذه المركة خسر الفرنسيون عدداً من القائل والجرحى(٧٠)

وعقب إخماد ثورة القاهرة الأولى (اكتوبر ۱۷۷۸)
قامت رحدات من الجيش الفرنسي بالطراف بالقرئ
المجاورة للقاهرة التي شباركت في الشورة البحث عن
مشابخ القري والأعيان الذين شباركو ال حرضوا على
الثروة في القاهرة. وقبضت على مجموعة منهم فاعدم
الشروة في القاهرة. وقبضت على مجموعة منهم فاعدم
السعض راعتقل البعض الأخر، وكان من بين الذين
اعدموا سلايمان الشهواريي شبخ ناحية الديوب(١٤٠٨)
الذي يقول الجبوري إنهم وجدوا متتويا ارسك وقت
الثرورة إلى قرية سرواقوس ليشارك الهلها في الثورة (١٤٨)

المواجهة في صعيد مصر:

من البداية كنان بوقابوت برى ان بقاء المسعيد بعيدًا عن السلطة الفرنسية يهدد الوجود الفرنسي في القامرة نفسية حكما يصوم القامرة من مواردها من الفلال التي كانت تحصل عليها قبل وصول الفرنسيين البهاء وعلى ذلك فقد كان تأسيس سلطة الفرنسيين في مسعيد مصر أمرًا حيويًا بالنسية للفرنسيين أحى. ولذا

فقد حاول الفرنسيون الوصول إلى نوع من التفاهم مع المالك الذين فروا إلى الصحيد بقيادة مواد بك في أعِقاب معركة اميانة؛ غير أن مشروع المعاهدة قد فشل حيث رفض مواد بك أن تحدد إقامته مع قواته في النطقة الراقعة إلى ما وراء حدود إقليم جرجا كما رفض أن يحكم الإقليم الواقع إلى الجنوب تحت المسيادة الفرنسية. وكنان ذلك إيذانًا ببداية حملة ديريه على الصعيد، وقد تكونت تلك الحملة من حوالي خمسة الاف رجل من المشاة والفرسان والمدفعية والمهندسين مع السفن الحربية اللازمة(٢١) وقد بدأت الحملة تحركها جِنْرِيًّا مِنْ مِصِرِ القَدِيمَةِ فِي أَوَاخِرِ اغْسِطْسِ ١٧٩٨ وَفِي ٣١ اغسطس احتلت مدينة بني سبويف ثم استولت على النينا بعد أن انسميت قوات مراد بك منها ثم وصلت قرات الحملة في اندفاعها جنوبًا إلى أسيوط في محاولة للاستيلاء على أسطول صراد لكن ديريه قد فشل في ذلك لانسجاب اسطول عراد جنوبا إلى جرجا وبالتالي قرر ديزيه الرجوع شمالا للاستيلاء على الفيوم حيث دارت معركة من اشد محارك الحملة هولا حيث خاضها الأهالي من المشاة والفرسان إلى جانب قرات الماليك يصدوهم الأمل في سبحق قوات ديريه، وبالفعل كادت هذه الجموع أن تسجق قوات ديزيه لولا تقوق الدفعية الفرنسية. وقد بلغت خسائر الاهالي حوالي ٥٠٠ رجل من بين قشيل وجريح بينما قدرت غسائر الفرنسيين مار بعمائة قتيل (٦٢).

وقد حدوث محركة سب منت طبعة المسراع في الفقرة التالية بين قوات الغزو الفرنسى وبين قوات المساليك، وكذلك إهالي القرى الذين أصبحوا الطرف الاصبيل في المعارك القادمة، فقد المساليك الأمل في

الانتصار على القرات الفرنسية في معارك المواجهة، وبالتنالي اعتمدوا على أساليد الهجمات الشاطئة واساليد الكر والفر، واصبحت معارك القرى تجهد الفرنسيين وتستثنف فرتهم، وقد وقع العبم الاكبر في هذه المعارك على الفلامين وسكان القرى بينما تراجع دور الماليك ليصبح مقتصرا على التمريض والمناوشات الأولى في المصارك ثم الاتسحصاب في الوقت المناصب ليحسافظوا على قواتهم، صدد ذلك في اكشر من

وقد اجهدت معارك القري هذه، القوات الفرنسية لدرجة تشبهها المسادر الفرنسية بحرب انطونيو مع البارليين، وهي حرب إروقت القوات الرومانية في ذلك اسميناه بسياسة الأرض المجروقة، وهي سياسة تقوم على حربان الفرنسيين ما المورقة، وهي سياسة تقوم على حربان الفرنسيين من الموارد المتاحة في القري، وتقرر المسادر الفرنسية أن القرى التي كان يصتازها الفرنسيون كانوا يصدونها خالية من اي موارد يمكن أن يستقرد منها الجيش الفرنسية علية من اي موارد يمكن أن يستقرد منها الجيش الفرنسية أن

وفي القابل كان الفلاحون عند عورتهم لقراهم لا يجحون بها سرى الطين الذي بنيت به حيطان منازلهم، هالابياب وسقوف النازل والمحاريث وادوات النازل كانت تستمعل لطهى طعام قوات الغزر كما يقرر فيفان دينون(٢٠).

لقد كانت عملية إخضاع القرى في الصعيد مقرونة أيضا بنهبها وهناك ادلة متعددة على ذلك فعقب استيلاته على الفيوم شرح ديزيه في تنظيم الإدارة في الاقاليم، وجمع الجنود اللازمة لقوات الحملة وتحصيل الضرائب

ومصادرة الغلال، ولما كانت معظم القرى تمتنع عن تقديم ما يطلب سبقا قند عرم ديزيه على تجريد قرة عسكرية على على تجريد قرة عسكرية على مند القرى الإخشاع وارزغام الفلاحين على تسليم ما يفرض عليهم، فتحركت في ا نوفمبر ١٩٩٨ كتيبة فرنسية لإخشاع القرى الثائرة، غير أن هذه القرة لقيت من إخضاعها قامل بنهبها وإضرام النار فيها الفرنسيون عن إخضاعها قامل بنهبها وإضرام النار فيها الفرنسيون عليات نهب القرى والغظائم التي التي ارتكبها الفرنسيون رابلة تي ارسار الفلاحين على القاومة، ولم يتركن ورسار مظالم حكامهم من الماليك حيث وقف الفلاحون في صميد مصر إلى جانب جيش مراد (١٨).

ولم يكن اسلوب الفرنسيين في النهب مقتصراً على القرب مقتصراً على القرب بن البدي الماليك للمساول وهو ما كان يفعله الماليك من قبل، ففي وانال اكتربر نزلت فصيلة من القوات الفرنسية إلى سوق النيا، ويعد أم حصلوا على مؤتجه نثال مليم من السرق وفضوا دفي ثمن ما حصلوا عليه، فثار عليم الفلاحون الذين كانوا في السرق يسوفون محصولاتهم وقتلوا منهم خمسة جنود كما جرحوا ثمانية (١٩/١٠) بل إن فها القرى كان يصحبه عملية إذلال للفلاجين حين كان المحسوم عملية إذلال للفلاجين حين كان المحسوم عملية إذلال للفلاجين حين كان المحسوم عملية إذلال للفلاجين عين كان المحسوم عملية إذلال للفلاجين عن المخضوا الذي كان يضحم في نقوب الاهالي براكين من المغضب الذي كان يفجر في نقوب الاهالي براكين من المغضب شد الفرنسيين.

ولا عجب فإن الصعيد كله قد اشتمل حريقا الأمر الذي لم يستقم معه الفرنسيون تأسيس سلطة لهم في الروف فهو ما تزكده المصادر الفرنسية، نفسها فالجنرال معرزيه يشرر في رسالة إلى موشابوت في ۱۷۷ مىارس ۱۷۹۹ إلى رغم المهويد والتضحيات التي قديلها القوات

الفرنسية فإنهم ليسعرا سادة البلاد، لانتا إذا الطينا بلدة لمنظة من الجند عادت إلى حالتها القديمة (٧٠). لقد كان المسارع على استداد الرياد في مصعيد مصعر هائلا المسارع الاسباب التي اشرنا إليها وضاعه من ضراواي في كثيرا من القري كان عليها أن تدافع من نقضها في نفس القرت شعد تجاوزات الماليك حين كانت تتعرض للنهب من الفرنسيين والمساليك في وقت واحد، حيث تشير المسادر إلى أن أهالي قرية جينو قد اشتبكرا مع تقري مواد في محركة ضارية عندما حاول الماليك نهي قوت ماد المتاليك نهي كما قتل هذه المحركة شارية عندما حاول الماليك نهي كما قتل هذه المحركة شارية عندما حاول الماليك نهي كما قتل هذه المحركة شاريق شخصاء من الملاحين من خوانته كما قتل هذه المحركة شارية من بيشهم أمان خزانته كما قتل من الماليك من نهي القرية بعدها (١٧).

ومن القبرى التي ولجبهت قبوات الغبزو الفرنسي منفردة قرية الغنايم. فقد انسحب الماليك من أسيوط بعد أن أغرقوا سفيئة مسلحة من أسطراهم، وتركوا ست سين اعجلهم عنها سرعة زحف ديريه. ظم يتمكنوا من اخذها أوحستي إضراقها، وعلى ذلك فقد أستولى الفرنسيون عليها بما فيها من اقوات ولخائر، ويعد أن استقر الجيش الفرنسي بضعة أيام في مدينة أسيوط شرع في فجر يوم ٢٦ ديسمبر ١٧٩٨ في الرحف حنوبا منتسماً إلى فرقتين فرقة الجنرال فريان وهذه سارت مع خط التقاء الرمل بالطين. والأخرى كان معظمها من القرسان، وهذه أوغلت في السهل وكان معها فعقان دينون ربعد مسيرة ثلاث عشرة ساعة التفت الفرقتان على مشارف قرية الغنايم مع حلول الظلام، وفي محاولة احتلال القرية اشتبك الفرنسيون مع أهلها في معركة قتل فيها بعض الجنود الفرنسيين، ومسب رواية الجنرال بليسار فبإن قوة أخرى أرسلت لإعادة النظام

للقرية ومن ثم اشتبك معها الأهالي في معركة أخرى ثقل فيها أحد الأهالي وجرح اثنان من البعنيد الفرنسيين من رواية دينون أن فرقة الجنرال فرويان هي التي بدات الهجرم على تقرية مستفريدة من الفلام الذي خوم على الكان، ويزمم أن التمزيزات التي أرسلت للقرية كنانت تحاول وقف عمليات النهب والاعتداء على السكان وأنه سبب فقدان التقامم بين الطرفين حدثت المركة الثانية، وأن هذه القدريزات اضطرت للدفاع عن نفسها بعد أن ماجمها الإهالي، لأن هذه القرة كانت تعرفها الوسيلة في شم " هادقها للسكان"؟؟.

اما معركة نجم البارود فتعتبر واحدة من أكبر الهزائم التي لحقت بالفرنسيين في تاريخ الحملة كله، حيث هاجم الأهالي سفن أسطول ديريه التي كانت تعزز زحف الشوات البرية وتتكون من ١٢ سفينة تتقدمها السفينة الحربية (إيتائيا) وفي هذه المعركة تمكن الأهالي من الاستثيلاء على يعض سفن هذا الأسطول بما عليها من اسلحة وذخائر، وفي محاولة الاستيلاء على سفينة القيادة إيتاليا اشتبك الأهالي في معركة مع القوات الفرنسية التي على ظهرها، مما جعل قائدها يشعل النار فيها فانفجر مستودع البارود بها فدمرها تمامًا، وأحدث انفجار السفينة خسارة كبيرة بين الأهالي وبين القوات الفرنسية حيث بلغ عدد قتلاهم من الجنود والبصارة حوالي خمسمائة قتيل، وهي أكبر خسارة أصيب بها الجيش القرنسي خلال رُحقه على المسعيد(٤٧٤). أما معركة أبنود فقد استمرت ثلاثة آيام متصلة (٨. ١٠ مارس ١٧٩٩)، وفي هذه المسركة حساول الأهالي الاستفادة من الأسلحة التي حصلوا عليها من الأسطول

الفرنسي، والتي أخذت تقوى مركزهم في المواجعة مم القرنسيين. فعقب معركة نجم البارود واصل الأهالي انسحابهم تحت ضغط القوات الفرنسية، وهم يدافعون عن كل قبرية في تراجعهم، فلمنا وصلوا إلى أبنود تجمينوا بها وإدرك فلعار قائد القوة الفرنسية المتوغلة جنريًا، إن موقفه أصبح محفوفا بالخاطر طالما ظلت الأسلحة الفرنسية في أيدي المسريين، ومن ثم وضع خطته على أسباس استرجاع هذه المدافع عند بدأ المعركة. وبالفعل نجم في ذلك. وتحول القتال في هذه المعركة إلى قتال متلاهم في بيوت القرية وطرقاتها، ولم يتمكن القرنسيون من التغلب على مقاومة الأهالي إلا بعد أن أغسرسوا النارفي القرية التي تصولت إلى شبعلة من الججيم. بالرغم من ذلك استمر الأهالي في المقاومة بعد أن تحصينوا في قصر كان في السبابق مقرا للكشاف الماليك، وفي مسجد مجاور له. واشتد القتال حول المنزل والسجد واستمرت المركة حتى جن الليل، وتكبد القرنسيون خسائر جسيمة خلال القتال، وقد قام القرنسيون بمصاصرة المنزل خلال الليل. وعندسا استؤنف القتال في اليوم التالي أعاد الفرنسيون ضرب القصر بالدافع. وهاول الأهالي الذين تجمعوا من القرى المناورة لسنامية المناليك لقشراق المصنارء لكن الفرنسيين ربوهم على اعشابهم، كما استطاع الفرنسيون الوصول إلى ساحة القصر وأضرموا فيها النار ليرغموا المتحصنين بداخله على التسليم، لكنهم استمروا في القتال حتى أقبل الليل وكان قد قتل منهم عدد كبير، وتمكن بعضهم من الخروج من القصر تحت جنح الظلام، وعندما استؤنف القتال في اليوم الثالث كان

الباقون قد أصبحوا في صالة إعياء واثقلتهم الجراح، ورغم ذلك استمروا في المقاومة حتى قتل معظمهم.

وبقول دمنون تعليقا على هذه المعركة والمعارك ائتي سيقتها: أن العدو لم يكن يعياً بنيران مدافع البدان التي نملكها، وكان اندفاعهم الشجاع يعوض حاجتهم إلى السلاح.. ويقول أيضًّا: وقد وجدنا مقاومة أشد في القرى حيث كان العدو بتفوق علينا في العدد ويملك معض الأسلحة النارية ويتمتع بجماية صوائط القرىء ويقول: إن القوات الفرنسية استطاعت اقتحام القلعة مرتين وفي كل مرة كانت تُرغم على الجلاء عنها، وفي الساعيات الأثنتي عشرة الأخيرة من الصحبار، كان الماصرون بالا ماء وجفت حلوقهم، وأصبح وضحهم رهيبًا، ويعد ساعة من طلوع النهار كان هناك ثلاثون من انضل مماريهم يشقون طريقهم خلال قواتنا المتقدمة، ومم طلوع النهار دخلت قواتنا القلعة خلال الشفرات التي أحدثتها المفعية. ويستطرد دمغون فيقول إن القوات الفرنسية قد وضعت السيف في أولئك الذين ظلوا نصف أحياء بعد أن شوتهم النيران، وظلوا يقاومون رغم كا الظروف(٧٥).

وقد شهد شهر ابريل سلسلة من المعارك بين اهالي المنطقة الواقعة بين جرجا واسيوط كان أبرزها معركة بنى عدى. وكانت بنى عدى قد اصبحت مركز الجمع - المناصر القاومة بعد أن استطاع الفرنسيون التطلب على عناصر الثورة في برديس (٦ أبريل) وجرجا (٧ أبريل) وجهينة (١٠ أبريل) وكان أمالي بنى عدى يهاجمون السفن الفرنسية في النيل في جماعات، وقد بدات المعركة عندما اشتبكت القوات الفرنسية مع بعض الأهالي المتصنين في غابة قرية من البلدة. ثم شرط الفرنسيون

في سهاجمة بني عدى وفي الهجوم الأول قتل بعنون Puion قائد القوة الفرنسية، ثم ما لبث أن تحول الفتال الى قتال متالحم في شوارع البلدة ومنازلها واستمر القتال إلى الليل، وكعادتهم عندما يعجز الفرنسيون عن قيهر منقاومية القيري، أشبعلوا النارفي البلدة، ويهذه الوسيلة تغلب الفيرنسيون على مقاومة بني عدى واحتلوها، وقدرت المسادر الفرنسية الذين قتلوا في هذه المركة من جانب الأهالي بعدد يتراوح ما بين ٢٠٠٠ إلى ٣٠٠٠ قتيل معظمهم من ضبحايا الصريق؛ ويدعوى التفتيش على عناصر القاومة في المنازل والبيوت نهب الفرنسيون الودائع والأسوال المصفوظة لدى الأهالي، وكانت بني عدى تتمتع بالعمية خاصية، فهي تقع على طريق الواحبات وعلى نهباية طريق درب الأربعين ألذى يربط مصدر بغرب السودان، وتجارة وسط أفريقيا، وكان ذلك سببًا من إسباب غنى اهلها، جيث كانت تعمل مركز توزيع لشجارة تلك المنطقة. وكثيرا ما كان اهلها يقاومون غلم الماليك وتعدياتهم. ويفهم مما كتبه الجبرتي أن أهالى بنى عدى كانوا موضع ثقة أهالي المناطق المجاورة واعيانها الذين كانوا يضعون عند أهلها ودائعهم، وربما كان ذلك نوعا من الانتمان يمارسه أهالي البلدة قبل أن تعرف مصدر نظام المسارف الحديثة؛ أو أن ذلك الوضع كان مزقتا بسبب القلاقل والاضطرابات الثي صاحبت الغزو الفرنسي للإقليم واعتقاد الأهالي المجاورين أنه يصعب على الفرنسيين إخضاع البلدة، كما يفهم من رواية الجبرتي. وحسب هذه الرواية فإن الفرنسيين بدأوا هجومهم باحتلال تل مجاور للقرية ومنه امطروا القرية بقنابل مدافعهم التي تسبيت في اشتعال النيران في اجران القرية، ثم اعقب ذلك الهجوم على القرية حيث

يقرل الجبوتي ضمن احداث عام ۱۹۲۲ه.... وفيها حضر إلى مصر الاكثر من عسكر الفرنسيس والذين كانوا بالجهة القالية وضربوا في حال رجوعهم بني عدى من يلاد الصميد مشمورة وكانوا أعلها ممتندين عليهم في دفع المال والكلف ويرون في نفسهم الكثرة والقوة والمتحة فخرجوا عليهم والتاوهم واحدوقها جرونهم ثم كسوا عليهم واسرفوا في قتلهم ونهجهم واخذوا الشياء كثيرة وامرالاً عظيمة ويدائع جسيمة للذي وغيرهم من مسائير المل البلاد القبلية للن منعتهم «الاني وغيرهم من مسائير المل البلاد القبلية للن منعتهم» (الا).

من هذا العرض يمكن أن نستطمن انتناء الآتية:

1. أن القررة المصرية كانت قد تعرصت على
الاخطار قبل الغزر القرنسي وبالتالي فإن الهاءا كانوا
على استعداد الصدام في أي وقت، كما أن نمط العمران
الذي فرضت الظروف على القرية كفل لها قدرا من
الصحيد في وجه مجمات الفرنسيين، كما حدث في
الصحيد في رجه مجمات الفرنسيين، كما حدث في

۲ ـ ان سقوط السلطة العثمانية جعل الفلاهين وإمالي القرى امام مسئوليتهم في الدفاع عن انفسهم ضد الغزو الفرنسي، خصوصا أن الفرنسيين قد مارسوا كل عطيات النهب والإبتزاز التي كان يمارسها السالك وينقس اسلورهم العنيف، وزاد الفرنسيون على زنك مصاولاتهم انتهاك الاعراض، وكل ما يؤدي إلى استغزاز الفلاهين.

٣ - أن الفسلاحسين رأمالي القسرى نظروا إلى هذه المرب على أنها حرب مقدسة، يتضح ذلك من أنضمام هناصر من المغاربة والحجازيين للمقارمة ثحت قيادة للجيلاني الذي زعم البعض أنه المهدى المنتظر، ونسجت

الاساطير حول بطولاته. وقد لعب هؤلاء دوراً في معركة ابنود. وكذلك بطولة الطفل الذي انسرنا إليها والحوار الذي دار بينه وبين ديزيه خير دليل على ذلك.

١. أن القوة الفرنسية قد تأكلت من جراء العمدام المستمر في ريف مصر ومدنها شمالا وجنوبا. فلما جات الحملة العثمانية الإنجليزية في مارس ١٨٠١ لم يكسب الجيش الفرنسي في مواجهتها معركة واحدة. وأضطر الفرنسيون إلى الجلاء عن مصر.

٥ ـ نتج عن ذلك أن الفرنسيين لم يستطيعوا تأسيس

سلعة جقيقية لهم في الريف على امتداد الفترة التي

تقبتها الحبلة في مصر.

 أن هروب بعض عناصب المباليك إلى صبعيد مصدر وتزعمهم للمقارمة، قد شجع الفلاهين على الاصطدام بالفرنسيين رجعل الحرب اقرب إلى حرب العصابات المديثة وهو اسلوب ارمق الفرنسيين واقض مضاجعهم.

الهوامش

- (١) عبد الرحمن الرافعي، تاريخ الحركة القرمية وتعاور نظام الحكم في مصر، النهضة للصرية. القاهرة ١٩٥٥
- Deno on, u; Travels in upper and lower Egypt, Tr avslated, rew yrk 1978. UT pp 360. (Y)
 - Blid, p365 (T)
 - (٤) حول الغرائب الإضافية في القرية خلال تلك الفترة انظر:
 - . دار الوثائق، دفتر ترابيع ولاية الشرقية ١٣١٥هـ رقم ١٦٠٨.
- Shaw, S.Land Holding and Land Tax Rev eues in Oltuman Egypt, in holt, political and Social Chang in Egypt (*) London, 1968, pp 94 - 96.
 - (١) بيتر جران، الجذير الإسلامية للراسمالية مصر ١٧٦٠ ١٨٤، ترجمة محروس سليمان دار الفكر، القاهرة ١٩٩٩٣، ص ٥٠.
 - (V) عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج. ٤، ص ٢٠٧.
 - Shaw, opcit pp 97, 98. (A)
- (+) سمد أنيس، الدولة العثمانية والشرق العربي ١٩١٤، ١٩١٤، مكتبة سعيد راقت القامرة، ١٩٧٧ من ١٩٩ أيضاً بيتر هران، الجذور الإسلامية للراسمانية في مصد ١٧٦٠ - ١٨٠٠، ترجمة مجروس سليمان، القاهرة دار الفكر ١٩٩٣ من ١٩٠ /٤.
 - (١٠) بيتر جران، الرجع السابق، ص ٤٧ ـ عجائب الآثار، ج. ٢ ص ٢٢٧.

Raymmond, Artia dos et. commecant au coue 18 siecle Dawas cus, 1973, TI pp 418 - 414

Shaw, opit p 97. (11)

- (١٢) على بركات، تطور الملكية الزراعية في مصر واثره على الحركة السياسية ١٨١٦ ـ ١٩١٤ القاهرة ١٩٧٧، دار المثقافة الجديدة. ص ١٦. ١٧
 - (١٢) عمائب الأثار، هـ ٢ من ٢٧٩ .٨، ٨٨، ٨٨
 - (١٤) جيرار، وصف مصر، المجك الرابع، جـ ١ من ترجعة زهير الشابِ مكتبة الفانجي القاهرة ١٩٧٨، ص ٢٧.
 - Volney, Travels through syia and Egypt in the years 1683 1785 London 1979. VI PP 1988 1910. Trans. (10)
 - (١٦) قانون نامة مصر، ترجمه وقدم له وعلق عليه أحمد فؤاد متولى (دكتور)، القاهرة ١٩٨١، ص ٧٠ ٧٠.
- (۱۷) السيد رجب حراز، المدخل إلى تاريخ مصد الحديث، (من الفتح العثماني الى الاحتلال البريطاني ۲۰۱۷، ۱۸۸۲)، النهضة العربية، القاهرة
 ۱۹۷۰ ص. ۷۰ . ۷۷
 - (١٨) دار الوثائق دفتر تاريخ ولاية الاشمونين سنة ١٣١٥هـ رقم ١٦٨٨
- (٩٩) لويس عوض، تاريخ الفكر المسرى الحديث من الحملة الفرنسية الى عصر إسماعيل، الحلقية التاريخية والفكر السياسي والاجتماعي، القامرة ١٩٨٧، ص ٣٧. ٢٢
 - (٢٠) اغنية شعبية من الغناء في نهاية الأريعينيات.
 - sommis, Trauels in upper and lower Egypt Hans 1972 troslated, p 674, 675 (YV)
 - (۲۲) قانون نامه مصر، ص۲۱، ۲۳، ۲۳

(٢٩) الخطط التوفيقية جد ٩ ص ٨٤.

- (۳۳) . Sonini, Opiet P428. (۳۳) (۲۲) حول هرکة بير الحبايي والهنادي انتظر، حران، الرجم السابق، ص ۲۰ وايضاً ليلي عبد اللطيف، المرجم السابق، ص ۱۱۰، ۱۰۰
 - (١٢) عول عرب بنو الطبيب والمحادي المن الربح السابق عن ٥٠
 (١٤) عجائب الأثار، جـ ٢، ص ٨٨. (٤) لريس غوض للرجم السابق عن ٥٠
 - (٢٦) عجائب الآثار، ج. ٢، ص ٢٥٨ وقد أوريها تقصيلا الجبرتي في حوادث ٢٠٦هـ.
 - Reymer J L. State of Egyst after the battle of Hiofiis Trans lated, London, 1803. p66. (YV)
 - Bayse st T.Uillage life in Egypt, rew-yrk 1973 V.I. p43. (YA)
- (٢٠) محمد شفيق غربال مصر عند مفترق الطرق، ترتيب الديار المحرية في عيد الدراة الشانية كما شعرهه أهد المندية الرينامة في عهد الجملة الفرنسية، مجلة كليه الأداب جامعة فؤاد الأولى (القاهرة) المجلد الرابع الجزء الأولى ١٩٣٦.
 - (٣١) المعدر السابق، ص ٣.
 - (٢٢) دار الوثائق، قائد الحملة الفرنسية، محفظة رقم ٣٧ ملف رقم ٩ وثيقة B657.
 - (٢٣) دار الوثائق، دفتر ترابيع ولاية شرقية المكتبة من ترابيع مطمين الاتباط ١٢٠٥هـ رشم ١٦٠٥.
 - ـ دفتر ترابيع ولاية الغربية ١٢١٥هـ رقم ١٦٠٨.
 - دفتر ترابيم ولاية الأشمونين ١٦٢٥هـ. رقم ١٦٢٢

- (۲۶) دار الوثائق. مجموعة رثائق الحملة الفرنسية، محفظة رقم ۲۲ ملف رقم 6470 B مذكرة الجنرال داماس إلى الجنرال مينو في ١٤ يوليو. ١٨٠٠ -
- (٣٥) فاطعة المعراري، الأرضاع الاقتصادية والاجتماعية في مصدر في عهد المعلة الفرنسية، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى كلية
 الأداب جامعة القاهرة ١٩٨٨، حس. ٢٩٦٠.
- (٣٦) شكوى فلاحين ومشابخ قرية الضهورة محافظة بمياط إلى الجنرال مينو في ١٥ يوليو ١٨٠٠ دار الوثائقق، مجموعة وثائق الحملة الفرنسية، محفظة ,قم ٢٤ ملف ٢. B647
 - (۳۷) عجائب الأثار، ج. ۲، ص ۱۱۳.
 - (٣٨) وثائق الحملة الفرنسية العرير سيف عن التماس أهالي قرية فارسكور، محفظة رقم ٢٤ ملف رقم ٦٠ ك B 6 ٤٧.
 - (۲۹) عجائب. الأثار، جـ ٣ ص ١١٠ حوادث شوال ١٢١٤هـ.
 - (٤٠) وصف مصرء النطد الثالث من ترجمة. زفير الشاب، القافرة: ١٩٧٨، ص ٧٩.
 - (١١) غاطمة الحمراوي، الرجع السابق، ص
 - (٤٢) عجائب الآثار، ج. ٢، ص ١١٣.
 - (27) عجائب الآثار، ج. ٣، ص ١٣٧.
 - (11) فاطعة الحمراوي، المرجع السابق، ص ٢٩٧.
 - Uanslel, The Presentt State of Egypt, 1672 1673. (£0)
 - Devon, Bpit, Ut. p123. (£7)
 - (٤٧) عبد الرممن الراقعي، للرجع السابق، ص ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠٠.
 - (٤٨) الرجع السابق، هن ١٩٧.
 - Dinon U. opit, vpp 151, 152. (£1)
 - (٥٠) الرافعي، المرجع السابق، ص ٢٤١.
 (١٥) المرجع السابق، ص ٢٤٢، ٣٤٣.
 - Dinon, opit, p245 p244, 245. (or)
 - Jbid, pp 247 249. (er)
 - (٥٤) هذا المسراع الدموى رابت أن أنقله عن بينون 252 lid, pp250 وهو يصور عنف المقاومة التي للبتها القوات الفرنسية في الريف.
 - (٥٥) الراقعي، المرجع السابق، عن ٣٠٠ ـ ٣٠٧.
 - ۵۱) عجائب الآثار، ج. ۳، ص ۳۸.
 - (٥٧) الرافعي، المرجع السابق، ص ٢٣١ ـ٣٢٠.
 - (٥٨) للرجم السابق، من ٢٠٤.

- (٥٩) عجائب الآثار، ج. ٢، ص ٣٦.
- (٦٠) عبد الرحمن الراقعي.
- (٦١) المرجع السابق، ص ٣٥٢، ٢٥٣.
- (٦٢) المرجع السابق، ص ٢٥٤ ـ ٣٦٠.
- (٦٢) المرجع السابق، ص ٣٦٧، ٤٠٥.
- عبد اللطيف أحمد على (دكتور)، التاريخ الروماني، عصر الثورة، النهضة العربية القاهرة ١٩٩٧، ص ٣٥٠
 - (٥٠) هيرواد، المرجع السابق، ص ٣٣٠.
 - Denan, oput, p 359. (٦٦)
 - . ايضًا هيروك، الرجع السابق، ص ٢٣١.
 - (١٧) عبد الرحمن الرافعي، المرجع السابق، ص ٢٦٥، ٢٦٦.
 - (۱۷) المرجم السابق، ص ۲۰۰.
 - (٦٩) الرجع السابق، ص ٢٦٤.
 - ۱۱) الرجع السابق، هن ۱۰ د.
 - (٧٠) المرجع السابق، ص ٣٩٧.
 - (۲۱) هیرواد، المرجع السابق، ص ۲۳۰۰، ۳۳۱،
 - (۷۲) الراقعي، للرجع السابق، ۲۷۵.
 - Devon, opcit, p 11. (VY)
 - (٧٤) الراقعي، المرجع السابق، ص ٢٩٢.
- (ve) ومث دينون هذه المركة تفصيلا في ٢٢ صعمة . 210 Devon. opcit. pp 202 نصل عبد الرحين الشوقاري، الحيرتي وكفاح
 - الشعب، القاهرة ١٩٦٢، ص ١٠٢.
 - (٧٦) عجائب الاثار، ج. ٣، ص ٥٨.



حول ملف ،كتابة الجسد

لم يكن الملف الذي نشرته (إبداع) في العدد الماضي تحت عنوان (البنات يكتين أجسادهن)، إلا حلقة في سلسلة من الملفات الخاصة التي قسفيا الجداعية المشارة على الساحة الخاصة التي قسفيا الجداعية المشارة على الساحة التلقيقية، مثل ملف (الابت العراقي) و(الترات القبطي) و(القبط القبوجي ((ألباء الاقتلام) و(القباد السوائيل) وفيرها ، فإن تحرير الملفات كثيرا ما يجعل المقطفين لها وكما أن النقاد يكونيا مناسبة عنها المسلمين إلى أن يعتوارا الا لكي يفصلوا بل لكي يصلوا ، وهذه مي التفقلة الجوهرية التي غابت عن المكتورة سمصية مضارين إلى أن يعتوارا الا لكي يقصلوا ، وهذه من التفقلة الجوهرية التي غابت عن المكتورة سمصية للمناسبة عنها المناسبة عنها المناسبة عنها المناسبة عنها المناسبة عنها المناسبة عنها المناسبة عنها الإساط التقدية وتشاه معفى الأقلام المحملية شكل دارج هنا وهناك .

لقد فهمن الكاتبة أن في تقرير كتابة البنات الإجسادهن، حصراً وتخصيصا بمنع من انسحاب الظاهرة على كتابة الرجال، وقرآت الالفتاحية وتقديم الملف على ضوء هذا الغان، فوصلت لنقائج ما كانت لتمثل إليها لو انها تأملت سياسة (اللفات الخاصة) في إطارها التحريري الذي يهدف في الأساس إلى مجرد تسليط الضوء على جانب محدد من جوانب الحياة الادبية، أن حتى على جزء معين من إحدى الظواهر الإبداعية .

ولو أن هذا القهم الذي حاكمت به ملف العدد الماضي، تم تعميمه على الملغات السابقة التي قدمتها المجلة، لكان ملف (التراث القبطى) دعوة سافرة إلى الفصل بين الاقباط والمسلمين، ولكان ملف (الأدب العراقي) تغياً للأدب المغربي أو السعودي بل ولسقطت فكرة (الملف) أو (العدد الضاص) من أساسها .

ولو إن الدكتورة سعهة ومضان تاملت الأعداد السابقة، لوجدت أن شعر المرأة منشور بجوار شعر الرجل، لا يجمع بين الشعرين إلا قواعد الفن الجيد واصول الأدب الرفيع، ولوجدت كذلك أن الاعداد السابقة قد احتفات بنشر القصيص المتعدة من الدحال، النساء حمدها.

لم يكن هذا اللف إنن مفاجأة أو استثناءً، ولم يكن بداية كما أنه لن يكون نهاية، بل هو مقدمة لطرح قضية الجسد بسائر أبعادها الثقافية والمعرفية، وقد حرصنا في تقديم اللف على الإشارة إلى بعض هذه الأبعاد .

ولسنا بحيث نضيق ذرعا باختلاف الدكتورة سمعية معنا؛ ولكننا حريصون فحنسب على أن يكون هذا الاختلاف لا لبس فيه، ويبقى بعد ذلك أن ينشأ الحوار الذي ندعو إليه المهتمين من النقاد والمفكرين.

التحرير

سمية رمضان

حول ملف: البنات يكتبن أجسادهن

لسان وشفتان

غير الكلام ما قل ربل، إلا في صالة واحدة يكرن الأمر فيها متطقاً بترسيخ الفاميم الجديدة رعلى الرغم من أنى لم الشك لحظة. عندما دعننى مجلة إبسداع للتسطيق على ملف الكاتبسات - في أن دوري سسوف لابد من أنها لم تعد جديدة بل ربما اصبح مفرواة منها لابد من أنها لم تعد جديدة بل ربما اصبح مفرواة منها الم الكلفة حين قرات العدد أنى كنت واعدة. وإذا لزم على قبل التصرف للكتابة بالتسطيل لقصص ملف الكاتبات الشابات، الفرض في مسالة ترسيخ بعض المقاهم ، والإشارة الواضحة إلى مفاهيم أخرى أن أوأن مراجعتها.

ظهرت إبداع وغلافها يممل عنواناً مستفراً في كل مفردة من مفردات: « البنات يكتبن اجسادهن في خمس عشرة قصة قصيرة» (!) ولو كان الأمر متطقاً بعنوان عشرة قصة قصيرة» (!) ولو كان الأمر متطقاً بعنوان المرجو الرجل على اساس من أنه المشترى الفطى يعليه تهد مضروعية وثقة في استفلال جسد المراة باعتباره ويميئة سهلة لتدلق غرائزه. ولكن تقديم الملف على نحو مادود في افتتاحية رئيس التحرير وايضاً في الكلمة يكرس منطق البيات السوق من ناصية، ويوضفي مصفة لتلاهمة على ما اطلق عليه في الأخيرة ويكرس منطق البيات السوق من ناصية، ويوضفي مصفة لتلاهمة للمشتم على ما اطلق عليه في الأنهة الأخيرة وكان الناسة على ما اطلق عليه في الأنهة الأخيرة مكانيات ويمسم كتابة البنات » وهي ما يعنوان اعزى نصو حميم كتابة البنات » وهي ما يعلنا بادئ ذي بدء على « مهسم كتابة البنات » وهر ما يعلنا بادئ ذي بدء على

أن جنس الكاتبة كان المعيار الأساسي، ويأتي بعده معيار السن وليس في ذلك عيب، إلا اذا كان الأسر تكريسيا للأوضاع كما هي عليه، فيصبح حينتذ عيباً بدون شك . أن أي جيشد في مجال الإنداع لفئية بعينها ولتكن «البنات » أو « الصبيان » أو « كتاب الأقاليم » يجمل في طباته سمات التمييز عن منتصف النهر. وهو أمر وإن كنان في حد ذاته يتم عن نوايا طيبة لدره سيبزان التحيزات، كما يفعل التليفزيون الأمريكي حين يقتضى من المضرح ضم ممثل وأحيد أسيود على الأقل في كل مسلسل يعرضه، إلا أنه يشير ضمنياً إلى أن ه القدمه ودالمثل، لنهر الشقافة عندنا فئة أخرى غير البنات والشبان وغير كتاب الأقاليم، لذلك ماذا تبقى من فئة تمثل نهر الثقافة المصرية إذن؟ السؤال مجازى بالطبع. أما العديث عن كتابة الراة من منطلق أنها « ظاهرة» وأنها د مواسم ، فيؤكد شيئاً ولمدأ، هو إصرارنا على نفس التاريخ والواقع، ويشير إشارة صريحة إلى بنيات الهيمنة التي تنفي ما قد ينتقص من سطوتها. فنحن حين نتمدث عن ظاهرة كتابة البنات أو مواسم كتابتهن، ننفي تراثاً طويلاً من الكتابة النسائية. نلغى الخنسساء والعباسة وعائشة التيمورية ووردة البازجي ومي رسادة ولطعفه الزمات وكل الأغريات اللاتي صنفهن معجم الزركلي لأعلام النساء (في ستة أجزاء) ثحت وصف : كاتبات وشاعرات ونقناسي عن عمد علاقة اعتبارنا تلك الكتابة باعتبارها ظاهرة بما أسميناه كذلك ظاهرة كتابة الشياب، وكأنه لم يكن في الدنيا راهبو ولا

كبتس ولا شعللي ولم يكن في عربيتنا من يضاهيهم في

السن عندما بداوا الكتابة .

إن لفظة ، بنات على رقتها وحميميتها تحمل نزعة تمال ابرى على نساء كلون قارين الثلاثين او تجاوزنها، وهر توصيف يؤكد عزل الشباب عن مواقع الساهمة، ويؤجل ثلك الساهمة وهر حال ريما كانت اجل مظاهره متمثلة في (جان) السينما فرق الخمسين وتجمة الإغراد ذات السمتين ربيها أي أنه يشبت لنا سدى الزدواجية نظرتنا للشباب، فهن إما بنات حتى لو كن في الثلاثين، أو شباب قابلو الخبرة حتى لو كانوا قد تخطوا الشلائين، ومع هذا يظل الشباب في هد ذاته قيمة وبينغيا.

ترانا نخاف الدم الجديد إلى هذا الدعد؟ حد تتليصه إلى حيز إثارة الدهشة لو أنه جاء بجديد عبقرى او حتى جيد؟ فتجعل منه فئة ونستخدم خطاباً في التعامل مع أقرائه يوازيهم / هن في غير تبييز عن المجاميع الشابة في الجامعة وإلمادرك أنهن نساء شابات أو رجال شباب، أو المسجه المشترك أنهن نساء شابات أو رجال شباب، أو لانهم يعيشون خارج العاصمة؟ وعليه لا نجد غضاضة في جمع فقة من غالب الفنات برمتها في ملف يضم خمس عشرة قصة مرة واحدة، ثم ننتظر من النقاد والناقدات ان يتماملن مع كل هذا الإبراع مرة واحدة مكذا؟! وهر مالا يمكن إلا لو كان الفرض إصدار الأحكام المتمجلة وبالتالم التكريس الغنون.

أخيراً يجى، دور الجسد . واسمحوا لى أن أطبل عليكم بعض الشى، هذا أيضاً، رعلى نحو غير مباشره إلا أنه يفى غرضى فى إظهار ما أود قوله على نحو لا

يمكن أن يوضيه الوصف صهما بلغ من نقة، إلا إذا استرسلنا في التوثيق، والحيز لا يسمح بذلك .

في إحدى طقات و مستريينز و التي يقوم فيها روى اقتضاصون مثل الكوميديا الإنجليزي خريج كاميري ويون اقتضام فريج كاميري ويون يايلان التها المسيت في المسالم الإنجل / ساكمسوني، تطلع صدرسة الرسم الفرنسية على ما يرسم بهنز للمرة الثالثة، فينف صبرها الفرنسية على ما يرسم بهنز للمرة الثالثة، فينف صبرها المرتسين بعد بصوت اجش غاضب وهي تتحسس جسدها من يدين مقترصتين وتقل :

« ذي بودي؛ ذي بودي!» أي الجسد؛ الجسد؛ والسر في غضيها هو أن بينز كان من الفروض أن يرسم حسد المهيل الجميلة العارية الواقفة أمام متعلمي الرسم في تلك الدرسية لهذا الغيرض، إلا أنه بدلاً من أن يرسم الوديل، يكرر رسم كثل لا هيئة لها. أما رد قعل بينز على الحركات التي تجاول المدرسة (وهي لا تحيد الإنجليزية) إفهامه بها أنه عليه رسم الفتاة، فهو يتصبور أنها تراوده عن نفسه، فيفرع. ويبنز في ذلك متبسق تمامأ مم الشخصية التي بمثلها أتكنسمون، فهو رجل متزمت، يعيش الحياة من خلال تصورات مسبقة عما يجب وما لا يجب، تقليدي تماماً في مظهره، ويقم في كم هائل من الواقف الصعبة والستجبلة لأنه بهتم على نحو مرضى يما قد يظنه فيه الأخرون؛ وكان همه في ذلك الدرس الا يبدو مفتوباً بالإغراء الذي تمثل له في جسد الموبيل العارية، حتى ببيو رجلاً متحضراً يفهم الفارق بين الفن والقرائد البدائية

وظنى أن احتفاظ بما أصبح يسمى كتابة الجسد

(عندما تمارسه امرأة) شبيه إلى هد بعيد بمرقف مسترسنن وإقول هذا بناء على غضب الكثيرات اللواتي تعرضن في كتاباتهن للجسد بسبب الريبة التي عوملن بها على المستوى المياتي. فعلى الرغم من أن مثل ذلك الاسترار على فتح ملف المستديموي نزعة مشجنية لانفلاقنا وتعميتنا على ذلك الوضوع، ويصبح أن نشكر من تممس لفكرة فتح تلك النوافذ جتى يتسنى للناس التفكير في المضوع، إلا أن قرن كتابة المرأة بمسدها (وهو ليس مهديد على الصبعيد العالي) لم يزل موضع ليس في مجتمعنا وبين مثقفينا انفسهم، ولذا كان الأجدى أن تعرض للموضوع من الوجهتين، أي بإضافة وجهة نظر الرجال كذلك: لأن عرضه من وجهة نظر المرأة وعدها في السياق الحالي يكرس أموراً كان السعى في الأصل تسبيها ومما بثبت ما أقبول أنه على الرغم من توخي حسن النبة واتخاذ موقف شجاع إلا أن الخطاب الذي يستعمله رئيس التحرير في افتتاحية إبداع الأخيرة ينم عن التباس في المفاهيم تقول الافتتاحية : والراة تكتب حسيها معناها أنها تكتب نفسها، بعد

والمراة تكتب جسدها معناها أنها تكتب نفسها، بعد ان استرد كيانها ويصدته، ولم يعد هناك لماصل بين المتحات والمسلم بين المؤكد أن كتابة من هذا الترج لا تتاح لكل امراة، وإنما تتاح لامراة بالذات، في المراة المؤلفة المبدئة المتحات القدم تستطيع أن تعسك بالقلم لتكتب، فتسقط عن غيالها وذاكرتها كل ميراقها العبودي، ويكتب كان جسدها هو ذاته الذي يظكر بنفسه ويكتب نفسه؛

(إبداع يولير ٩٦ . هن ٦) والأفكار التي تقوم عليها الفقرة المقتبسة عاليه

محورها في الواقع هو الوعى المزيف .

إن وعى الإنسان الزيف هو ذلك الوعى الذي يفرضه عليه اخر في موقع قهر، فيسلبه إدراكه الحقيقي بواقعه، فإذا ظل مثل ذلك الإنسان شساعراً أن و شبينا ما لا يستقيم، (كما علمتنا لطيفة الزيات) يصدر له الشعور بأن مشكلته تك فريبة، ذائبة وريما كان هو ذاته / هي ذائها، سببها، والمبعة التي تصرر عقلها من الصورة المصدرة لما يجب أن تكون عليه الأنش في كتابتها تفرض للمصدرة لما يجب أن تكون عليه الأنش في كتابتها تفرض يورن (محقين) في ذلك التحرر املاً في تحرر الرجال انفسهم كما رأى رئيس التحرير فيغلفون ذلك الأمل في لقد ملتبسة تبدو وكانها تأكيد للبحد البيولوجي لهؤلاء النسوة، في حين أن ما أراد قوله رئيس التحرير يمكن تلفيمه في هذه الفكرة.

. اقدم لكم نساء تحرين من وطأة الوعى المزيف الذي فرض على المراة انشطاراً في كيانها حقباً طالت، رزحت فيها تحت وطأة ميراث عبودى اخرسها عن التعبير عن تجريقها النابعة من أنوثتها.

لماذا كانت مثل هذه المسياغة المباشرة مسعبة على رئيس التصرير؟ ريما كانت مسعبة لحرصه على الكاتبات. فقد كان يريد تأكيد شيئين في نفس واحد ارئيها هو براة الجسد وبشروعية الاحتفاء به، وبالنيها هر حق النساء في التعبير عن تلك الشروعية والاشتراك في الاحتفاء. لكنه نسبى أن تناسى أن جمد المراة له بعد المحرى هو في حال المراة بعد ملازم المقدمة، وبحياه لمحرى هو في حال المراة بعد ملازم المقدمة، وبحياه

مجتمعنا إلى هيز النجاسة . وهي تحوي فكرة العزل والنبذ ويالتالي، يعرض عليه أفكاراً تطهرية مشالية رومانسية منافقة حمقاء، لانه لا يستطيع استيماب مظاهر المقس في النجس، البلاد في الدم، التوحد الجنسي في طهارة الروح: ويسقط أزبواجيته على هذا الكائن الغريب للذي يحوى في جسده تلك الظاهر جنباً إلى جنب .

ولان الرجل لا يعيش في جسده مثل تلك التناقضات على هذا المسترى الحديم، ومصموح له بتجارب حياتية وجنسبة على نطاق أوسع في العلن، هإذنا نبدا في التمامل مع كتابته على اساس من أن تلك النقطة مفروغ منها، أسا حين تكتب الراة، فيهي تستقدر المنظومة الاخلاقية التي تحرمها من الحقوق نفسها، فنتساس في فضول عن المظاهر القشرية للتجرية التي اتاحث لها مثل ذلك التعبير، ويصمح هذا هي صحور اهتمامنا بدلاً من الشكل الإبداعي الذي اتخذته تلك التجرية أيا كانت.

رعليه فإن ما شغانى فى القصص التى كتبتها نساء يتسمن بالاسائة والشجاعة فى مولهجة الزيف والهمود هو محاولة التعرف على الاستراتيجيات التى اخترنها لبناء صيرة تقدم نراتهن الحقيقية رمح ان نلك يعنى على أحد المستويات أن الهجد التوثيقي للذات الذي يوصف خطا بالله و ذائية مصدورة، يشكل عنصراً مركزياً فى خطا بالله و دائية مصدورة، يشكل عنصراً مركزياً فى بكتابة النساء)إلا أن قلك الذائية مى بشابة سرد مضاد طاروايات، التي يصدرها نسق يشبنى الشغافل والتورية والتعديم على كل ما لا يتفق وفكرة المجتمع المثالية عن نف ها ...

إن مصطلح الأدب النسائي الذي يزعج الكثيرات من

كاتباتنا؛ يزعبههن لما حمله رجال النقد من أمور لا تصتملها الكتابة الجيدة. وهو في واقم الأمر مصطلع باطل إلا في حالة واحدة فقط هي حالة ما إذا كنا نعني يه كتابة تمت من وجهة نظر امراة بغض النظر عن المهندوم، فسإذا تصدادف أن هذا الموضوع يتبطق بما سرتب على كون الإنسان أنشى، لا بد من أن تكون لذلك دلالات تتنقطي حدود النص، مشيرة إلى الأنساق والأعراف الاجتماعية التي تتحكم في السلوك الجنسي لأقراد ذلك المهتمع فإذا كانت اللاحظة الأساسية عن قصيص ملف د البنات، هي أنها نصوص تلجا إلى تقنيات سردية جد مختلفة ولكنها تشترك جميعها تقريبا ني الضراوة التي تتعامل بها مع ثقافة الصمت الضروبة حول ممارسات الجنس وعذرية البنات والإجهاض وزيف العلاقات بين الجنس وصلة الجنس المعيمة بالوت، تطلب ذلك تطيلا نقديا متانية ارجو أن تتيحه لي إبداع في عددها المقبل عن الجسد، وقد اغترت سينياً أربع قصص لتك الدراسة تتراوح سماتها ما بين ما يعرف بالنص المتاحة قبراته والآخر الذي يتنفادي الأعراف السائدة من خلال الإصرار على هنك التسلسل المنطقي الذي يتيح الفهم، ليلفت النظر إلى نغسه حتى ينأى عن مفهوم تمثيل الواقم، والنص الذي يحوى نزعة سوريالية تتقابل فيه المسور بلا رابط منطقى، وهي على التوالي

دراماء لنورا امين، د تمالى نلعب، ميرال الطحاوى، لعبة الموت، لمن التلمساشى ودنوائر مفرغة لعقاف السيد.

وللك انطلاقا من اسبياب لعلها اتضنحت في الصفعات السابقة ولا جنر من تكرارها باختصار مرة أخيرة هي:

 ان التمرض لكل الكاتبات مرة واحدة يتنافي مع شير سمات كل منهن فرادي.

 Υ _ يكرس فكرة التقييم على اساس فقوى (الشباب - النساء إلغ)

وختاءاً اسوق مشهد من رواية لى لم تنضر بعد لكنه يحرى فى ظنى مجمل ما اردت قوله على طول هذا القال، فى ذلك الشهد تقول الراوية على لسان زبيدة الرشيدية لمييها الذى جاما ثائراً متهماً عندما سمع نبا زواجها من عبد الله ميذر (احد ضباط حدلة نابايون):

هو يبحث عن اسانى فى مكانه العسريح فى فمى وينظر إلى شفتى تتصركان بالكلام بعسوتى أنا وأشفق عليه من لفتى وأنا أراه يصاول جاهداً بعينيه الا تفوته ممانى. أنت كنت تبحث عن لسان وشفتين فى غير راسى وعيناك مفعضتان ويدك فوق فعى اتظنه لا يرضينى … بل يرضينى ضمضين فاتا صعه بكلى براسى ومسوتى واسانى،

کمال نشأت

قصسائد

١ - الشعباك خيط من الكلمات

تساقط سريًا من الجهدات

العصافير

بين الشباك

كانت رسالتك المهمة

كلما

قرأت ترانيمها

تطير العصافير بين ثقوب الشباك

أرد .. وأحلم أنى أرأك

وإنت بعيد وراء البحار

فأعلم أنى رهين الهلاك

وليس وجودى وحود خسمنی کی اراك ويعنى أحس بدفئك يسري إلى جسدي من دماك فقد عذبتني الخيالات حين أضم الخيال الكذوب وأبقى كمصفورة في الشباك خيط من الكلمات تساقط سرب نجوم تأالن فوق الغصون فمأحت لحون البلاس حتى انتشى في النعيد الأمن ويا تمرى الستند لقد غرد القلب حتى انقص تعود الطيور إذا نامت الشمس لدفء الوكور يعود الأحياء للدور وأنت الوحيد الذي لا يعود...

الكريت ١٩٩٠

٧ - صعفيرة معفيرة الجناح معفيرة الجناح الشتها غريد تكتها تتبع النسور وبين عقلها.. جناهها مسافة مسافة مسافة مسافة المسافة المسافق ا

٣ . هالك !
 مستجير من هجير حارق اللفحة حالك
 يتمطى في دمائي معتما كل للممالك
 مسحت يا رياه إنى هالك في الته. هالك
 الدني أضحت ظلاما والمني أمست كلك.

واللقتل الميور..!



مفارقات الحياة والموت في كفر عسكر ____



في كفرنا وفي الكفرر المجاورة اعتدنا موت الرجال قبل النساء وتوقعناه وقد يموت الرجل فتدخل امراته تجرية التركي الطويل أو تسمى لزواج جديد، وفي كفرنا كل المالات باشكالها والواتها الحادة والباعثة، نبدا بمثال لتلك التي ومت عيالها لأهابهم ليتراوا تربيتهم وتشوف هي حالها، كان قد فاتها قطار الصبا والقدرة بشاب شعرها وغزت تقاطيعها تهاء عدم المورد تقاطيعها المحادة والمباعدة السن يحتاجون لرعاية تهاء عدم على وجه المتحدد عاية الام، لكنها فتحد بابها وسمحت الوردائي بدخوله وهو للقد والتقلي، ابن السيد العبد المهرد المعبد السود، قال ناس الكفر إن الست ترجس حرم الرحوم شيخ البلا وبيع قلت قبهة وبعها برومها، المبلوب من بلاد العبيد السود، قال ناس الكفر إن الست ترجس حرم الرحوم شيخ البلا وبيع قلت قبهة وبعها برومها، المبلوب من بلاد العبيد السود، قال ناس الكفر إن الست ترجس حرم الرحوم في ما لم تحسب حسابه فاتأتمت للالسنة التي مصحها إن الشروع يسمع ولايتها في المناح المناح بقدها وبرخسها سافرة وقائرة على تطليق النكات البليئة عن المركة إلا إذا ركبها رجل واشبعها، ولإبد عن المراد الله المناح المناح بالمناح المناح والمناح والمناح والمناح المناح والمناح والمنا

لكن الوجه الأخر كان معكوس الست نرجس، ليس فقط لأن نادرة كانت صبية وعفية وتتمتم بطلعة بهية بينما رّ بدتها وسات عمرها ماران بناتًا غالبا وأبكارًا لم يمسسهن بشر إلا أقل القليل، وكانت بنت ناس على باب الله، لا مال ولا ارض ملك ولا عزوة عائلة قادرة على إعالتها بطغلتها الوليدة وقد مات زوجها في سكة البندر عندما صدمه جرار الحاج مرسى، لا كان اللولد معاش ولا الحاج مرسى نفسه عوَّضها باي شيء أكثر من تكاليف الدفن وتمن الكفن، وكان من الطبيعي أن يظهر لها من شياب الكفر من شاء أن يقترن بها ويسترها وأن يطمع فيها بعض,كبار السن من المتيسرين نوي الميين المارغة، ولعل علامات الطمع ظهرت لها في زيارات العزاء المتكررة والتلميمات المكشوفة في الكلاء مثلما فعل الشبية بسيطامي فيأوقفته عند حدم بصدَّة وقالت له على رموس الأشبهاد إن من يدخل سكنها للعزاء فبالإبدأن يدخله باحترامه ويخرج منه باحترامه، وابتلعها الشيخ بسطامي وتباعد عدة أيام ثم بدأ في إرسال الراسيل لجس نبض البنت وما إذا كانت على استعداد لأن يدخل حياتها بشكل شرعي وعلى سنة الله ورسوله شريطة أن يكون العقد عرفيًا فرفضت تنازل وأبدى استعداده بأن يكون الزواج شرعيًا ويعقد رسمي فرفضت ايضا واعلنت لكل من فاتحها بينه وبينها أو وسيد انناس انها سوف تربِّي طفلتها من كدُّها وعرق جبينها وانها لن تجلب لطفلتها زوج أم، نصيمها المتعقلون بقبول عرض الرجل لانها سنوف تتموّل إلى ست هانم تأكل من خير زوجها ميسور الحال ما لم تأكله في حياتها وتلبس ما لم تحلم يوما أن يلمس بدنها، لكنها اعترضت بحسم ، وقال الشيخ بسطامي يحوم حول سكنها وكأنه مسحور أو مكتوب له بالعشق وعدم نوال المراد، ولانه لم يكن بقادر أن يمنع نفسه فقد أضحك عليه الناس لانها بصراحة أصغر من بناته، ولانها بدأت بكشف أغراضه قبل أن ترفضه بعناد عمارة من الصنف المصارى الأصبيل ممَّا أكدُّ لهم طهارة ذيلها وصدة توليا بانها بعد الرجوم قصير المبر طلُّقت الرجال بالثلاثة، ولابد انها حسبت في عقلها أن لقمتها في داره وإن كانت حلوة الطعم إلا أنها سوف تكون مسمومة من عيون زوجته أم عياله وعياله وناس الكفر خارج حدود داره فاختارت السعر في السكة الصعب، تركن الناس تتقول على الشيخ بسطامي بحسب ما تسعفهم الألسنة:

د دا راجل شايب وعايب واحدًا كنا مغشوشين فيه.

ـ بس البنت أجدع من ستين راجل، وأفته عند حدُّه بصحيح،

مدا بقي كهنة وضهره انعني، كان فأضل قه عيل لجواز؟

وغير هذا كلام كثير قاله الناس وسمعه الناس ومن بينهم أهل الرجل الذين صدار كل همهم أن يمنعوه من خروج الدار وإذ خرج أعادره وهو ينادى طبقها الساكن دماغه بلا شهل في الشارع والدار وكل مكان يتراجد فيه:

ـ يا نادره.. ردى على يانادرة.. نادرة..

وعندما يتمي يسكت، ونادرة هناك على مقرية "أو مبعدة منه تشقى روحها ولا تهدأ أبدا، يهم السبت من كل أسبوح تدمب إلى البندر وتشتري الترمس الجاف من البغاشي العطار ثم تعود وتقسمه ست أو سبع أكرام تحط كل كوم في جلباب مسدور طوقه يصيل أو شوال وتنقعه في مجرى الترعة جنب المصلية الكاننة مداء سدمها والعبوه التي تطيب تفرغها في طبق العثماء الكبير وتفسل الترمس في ماء الصميريج حتى تلمع قشرته السسر، مرتشنهها الدين المينان، البطن، تجلس بهضاعةها عند باب المدرسة والبنت على صجرها، تبيع للعيال الصفار وللبنات وإن يعدب له أن يتذون ترسميها الملئي بمارة من الرجوان، وكانت البنت تكبر، تكرف ترام ونشرى فرتبره وتشفل نفس المدرسة ثم تكبر اكثر وترام نادرة في وسط المدرج إلى مثال على العدره يتذكرونه للي المينان المدره يتذكرونه للي المينان المدره يتذكرونه الدرج إلى مثال على العدره يتذكرونه المراح إلى مثال على العدره يتذكرونه المراح إلى المدرة يتذكرونه المراح إلى مثال على العدرة يتذكرونه المراح إلى مثال على العدرة يتذكرونه المراح إلى المراح المراح المراح المراح المراح إلى مثال على العدرة يتذكرونه المراح إلى مثال على العدرة يتذكرونه المراح المراح

لكن يعض نساء الكفر أيضا يعن قبل الرجال، وأحيانا تكون الرزج شابة تسنحق أن يحرب عليها الرجل كل عصره مقلما حزن عياش الشائل وشما عن والبنت ونسى أمر الزواج البعيل إلى السد الذي جمله يعضل ما كان شد انتمان على الشائل على المسائل المسائل

- كل النسوان خاينين، اتجوزها وارهن في جهازها خمس قراريط وتطلقى عيال افرح بيهم وافرح راقول الدنيا بتضحكي ، وابن اسباب، ماعيتن، عارمدنش، عاسختنش، داخرت كان فرجه الدونيا بتضحكي ، وابن الموجه ال

والمنشخ حفظ الكلام، ورّنه وكام وربما كان اول شيء غنّاه على الريابة الجديدة، وكل ناس الكفر سمعت كاية عيّاش الضأتي وصدقتها رغم انهم لم يسمعوا بمثلها في الكفر والنامية ولا حتى في حراديب سلاد تركب الافيال.

.. عبَّاش الضَّاني حكاية يا ناس.. عبَّاش الضاني حكاية.

على هذا النصوكان بيدا المدندش حكاية عيَّاش، وريما يكون وسط جمهور السامعين عيَّاش الضَّاني نفسه، يسمم ويتعجب ويمصيحين الشفاء شانه شبان الآخرين الذين صباروا يتعاطفون معه ويمنعون العريم من عمل ثلك المشاكسات المتكررة معه والتي كان لابرد عليها باكثر من إطراقة تطول بطول مدة وجود من تشاكسه أو تعاكسه من النساء وعندما يطمئن إلى خلق المكان منها يرقم راسه ويقوم لشانه. لكنه لم يعد يتعرَّض لثل هذه المشاغبات من زمن طويل وقد طالت قامات عياله وزادت على قامته، ولابد أن حكايته التي يغنيها المندش كل مرة بشكل انضاف إليها جديد وانحذف منها أجزاء لكنها مسموعة ومحفوظة على كل حال. لكن عياش الضائي وجه من وجهد, عملة الرجال ولها وجه أخر تظهر فيه صور رجال كثار تجمعهم رغم الاختلافات البادية والظاهرة لهفتهم على الحريم بعد رحيل الزوجات وأحيانا قبل الرجيل، لهفة تتبدّى في استعجال الموت لام العيال حتى لايطول عذابها كما كان همَّام عوف يدُّعي بينما زوجته أم عباله السنة الذين صاروا رجالا لهم عيال أو أمهات لهن عيال ولبعض عيالهم عيال، كان همَّام عوف أب وجدُّ لخمسين فردًا بين كيار وصفار طعوا كلهم من صليه ومن رجم ونيسة بنت عمه التي عاشرته وعاشرها ما يزيد عن الخمسين عامًا بسنوات، عمر طويل من الزواج والمعاشرة وجيش من الخلفة يتره فيها أي عقل كما كان همَّام يتوه، وأولا أن ونيسة بنت عمه كانت مساهبة أرض أضافها الأرضه من أجل العيال وتربية العيال ما تربد في الزواج من غيرها أكثر من مرة شأته شيئن التسبرين من الرجال الذين استغلوا يسبر الحال في سكة الصريم سواء بالحلال أو بالحرام، نتكام في الحلال لأن الله حليم سنة. على عباده، كان همَّام سيمر في اعقاب كل بنت لها طلعة أو هيئة. أو شكل يعجب ويستجق الانتباه، لكنها على كل جال كانت مناوشات غيطان ينساها أو ينكرها بشدة إذا انفتحت سيرتها في الدار، لكن أن يصل الأمر في بعض المالات أن تسر زوجات الأبناء والست ونيسة بما يفيد أن همام طول بده عليها أو قرصها أو زنقها في جذع شجرة متظاهرًا بأنه بتناول عمامته الملَّقة. أو إن يكون قد قال لما كلامًا مكثبوفًا عن علاقتها بالولد ويعني به أبنه ألذي هو من صلبه وقد زوَّجه للبنت بنفسه ويرضناه، يسالها إن كان يعرف كيف يجعَّلها مبسوطة من عدمه أو أنه خائب الرجاء لايعرف، تسررُ الواحدة من الأربع ووحات للأربع ابناء للست ونيسة، وكل واحدة لها حكاية شكل، لكن ونيسة كانت أعقل من همَّام، توبخ البنت أو تتهمها بالموعة وقلة الأدب لأنها تجاسرت وقالت مثل هذا الكلام عن الرجل المعترم الذي يعيش الكل في غيره بينما هي في عمر واحدة من البنتين أو أقل في العمر والهيئة والجمال والشكل، لكن ونيسة برغم كتمانها كانت تعايره في ساعات الغضب باقعاله على مسمع من الحاضرين ودون مداراة، وساعتها كان يهرب إلى الغيط، يأخذ المرام على ظهر الجمشة ويغضب في الفيط كان غضبه الذي يتكرُّر لايغيره في شيء لأن الوجبات كانت تصل إليه بانتظام وربما يكون بزيادة ملحوظة في اللحم أو الطيور المنبوحة التي يحصل عليها في حالة مشاركته لهم في أكل الدار، يصله الأكل صابعًا بصابح وكأن ونيسة بهذه الزيادة كانت تسترضيه وتصالحه لأنه . كما كان يشاع . مفجوع وهمه على بطنه وليس عنده مانم من أكل نصف ذكر البط وحده تاركا لجيش العيال وبعض الأعفاد نصفه الأخر، وإذا حذرته ونسبة أو نبهته زام ويرطم:

.. شا لله ماعن حد كل، هو احتاح تزغطهم يا ولية؟

لكنها كانت تظلم في إسكاته منعًا للجرسة على روس الاشهاد، عمر طويل من الاحتمال عاشته ونيسة التي تحولت بعد هذا الشقاء إلى عجوز لا قدرة ولا حيلة والرجل وقد تخطى السبعين تتواتر عنه الحكايات الفاضحة وكأنه في هذا العمر شهران لم يشبع أبدا، وكان يتشكى بلا خجل:

م عمرها ماروحتنی زی العریم ما بتریع الرجاله، حتی اللقمة کانت تستخسرها فی رتدفسها لمیالها ونسوان عیالها، ربنا یحش اصلها عن قریب، یامانفسی اعیش لی یومین علی راحتی یا ناس بس إمتی بس ترحل وتنزاح °

ولابد أن أبواب السماء كانت مفتوحة أو أن الست ونيسة عنصا كان يبلغها مثل هذا الكلام كانت تتمنى الموت لروحها لكي يرتاح ، ذلك أنها في صباح أحد الأيام أرسلت للفضيان في الغيط ليرجع حجراته الصبوف لتراة فيل أن تقابل وجه وب كريم فلم يتركد ورجع للدار بالفعل وكان كان يثق أنها أن تخدعه وأنها سوف تراه ويتملي بطلعة فقط ثم تسلم الروح، ولابد أنه رغم تشنيعاته ضدها كان يثق في صدفها في خل الصالات وقد تأكد ولكل ناس الدرب يومها أنها لم تكذب عليه أبدا حتى النفس الأخير من عمرها ذلك أنه عندما مخل من باب الدار سالت إذا كان هو همام فأجابيها بالإيجاب فطلبت منهم أن ينادوا عليه ليدخل لأن صوفها لإيساعدها على النذاء وقد انحاش عنها، مادوه وبدخل فنطرت إليه وهمست حروف مقابلة:

برسام. سامم، سامعتی، سامعتی،

نظر إليها مليًا وأراحها مردَّدًا:

ـ مسامحك.. فق خلاص..؟

_ خلاص..

وخلصت روحها بعد أن نطقت الكلمة فانتحى هو جانبا من جوانب الدار وجلس مقرفصا واحضى راسه بين ساعديه فنرة لم يقترب خلالها منه أحد، ولا أحد كان يدري إن كان قد بكى أو أنه نظاهر بالبكاء أو الحزن، لعله استماد فى ثلك الدقائق القصيرة عصرها وقد طال، ولمله كان يعبِّر أمره وأمور داره بعد أن يحملها مع الرجال إلى الدافز لترقد هناك ويعود بعزمه الشديد يدق بالداس على الأرض ويلتقط أنفاسه فيملا صدره العريض بالهواء الجديد، كان همام يبدو صلبًا مشاسكا بينما يتقبل فيها العزاء وكانه يؤدى ولجبًا ثقيلاً لم يجهز نفسه لناديته على النحو اللائق، حتى العبارات التي ردً بها على كل من عزاه لم تبد الناس مناسبة: ما فانتش من عمرها يوم.. هي كانت صغيرة ولا إيه؟.. بس يابنت الكلب منك لها بتلطموا على إيه؟ .. اخرس يابن
 المركب بتنهنه كنه ليه؟ پرهمها ويرهمنا وينا، ما أنا عارف إنها أم اللهو العيال.. كنت ح اشتريلها عمر تاني؟

وقال ناس لناس إنه كان بينه وبينها سباق طوال السنوات، وإنه من كل قلبه كان يتمنى لها الموت وريما كانت تتمناه له ألموت وريما كانت تتمناه له ألموت وريما كانت تتمناه له ألميناء وبيمال عن للمنه ويراء التخريم يتعقب الأغبار ويسال عن شروف الراة الملقة والأرمل ومن بارت وقاتها قطار الزياج، عن إمكانيات كل واحدة من النطقة ومطالب المل كل واحدة من الخروس، النطقة والأرمل ومن بارت وقاتها قطار الوبيع الربع غيرة ظروفة تشبه ظروف همام وممره يقترب من عمره والناس سياحة الوبيط لربول تجاريه وتحاروه وتحدد مطالبها وهي عارفة أن العربيس مقام، يراوخ مثل تشب مكشوف مع تمالي ويثاب ونمر وحيّيات هتي يقوت يوم الأربعين نخلت دار ونمر وحيّيات هتي يقوت يوم الأربعين نخلت دار المناس المراحلة على مقالها والمائي المقالها، وقالها أنها المناء امراة في تصلي مثل المناس المراحلة على المثل المناب التقالها، وقائلها إنها المناب المناب المناهية، وقائلها من بلد بهيد لم يذكول له اسماً، لكنه على كل حال المناه دارة من هدف على المائل وبه من يمائله في سكات أشبه برنة الأموات ويهاك يثبا عدون عن الكلام في موضوع الرجل ثم يثور.

ــ هو كفر اللي اتجرز؟ هو الجواز حرام؟ ح تحرموا الحلال؟ هرمت عليكم عيشتكم يا بقر ورهاموس.. هو هر.. حد قرم له هاجة?.. اهنا راضيين.. ايش هشركم يا كفر ندًابين؟

ولان أولاد عوف رغم مايشاع عنهم من أنهم طيبون وأصلاء ولدي قلوب صافية إلا أنهم أحيانا تركيهم العفاريت لاتفه الأسباب ويتحولون إلى ناس للقدة عظها ويصيها إذا زاد عليهم الضغط للذلك كلاً الناس عن الصديث في أمر همام أو سرنال عياله ويبال عياله عن أخباره التي تداريها الصيطان، لكن الصيطان لها قدرة محدودة على الإخفاء والتعطية، ويما لان الحياة أقدوى من البنايات الصُماء فقد خرجت من الدار زوجة همام لأول مرة وهي تحمل على كتفها طفلها الموادق ميشرار مخصروص للحكيم في البندر ومرف الناس أن همام مسار أباً للمرة السابعة، وربما لام البعض أم إبراهيم التي وأنت المرأة وكتمت عن كل ناس الكلو خبر ولا دتها فدافعت عن نفسها:

دانا لو كنت قلت لمد كان قتلنى بصحيح، اصل انتم ما شفتهوش اليومين دول.. دا بقى واحد تانى خالص.. دا لابد فى الدار زى عربس نفه عنيه تمتثاشر سنة بالكتير.

وصدقها الناس رقالوا لبعضهم إن الكلام في سيرته لم يعد له طعم وإنه إذا كانت كل ناس الكفر رفضت ان تدخل معه في علاقة نسب أو قبل واحد من أهله أن من غير أهله في الكفر أن يأتمنه على ابنته أو اخته فهذا معناه أن أحواله بعد موت الست أنيسة لم ترض أهل البلد، لكنه أيضنا مادام وجد من خارج زمام الكفر من وافقت على عشرته فلن يكرنوا هم مثل قطاعين الأوراق لأن الله أدرى بعبيده ولا أحد يعرف أسرار الناس غير الخلاق وما دام الرجل مرتاحًا فلماذا تتعبون

٤٨

أرواحكم من غير فائدة وقد حصل ما حصل وهو لا يحصل لأول مرة ومن يكون همام وسط أولاد عوف المزواجين القدامي الذين كان الواحد منهم بحتفظ في داره أو دواره باريع سننات، يعاشرهن ولايشيع فيسرح في البنادر والمراكد يششعم رائحة الحريم الغرياء ويسعى في الرهاء بفق ببذخ وبدن حساب، وإذا مائت واحدة من السنات سعى للزواج من عيرها بعد الاربعين وإذا مرضت واحدة تعجل موتها، كان الرمن يختلف عن زمن همام لكن العرق دساس وممتد لابعد من سابع جد.

ولأن الهيوت اسرار، ولاز ما ينتشر على السعة الناس هو جزء من العقيقة وليس كل الحقيقة مهما كانت بقة الأخبار فإن الناس في كفرنا نترك الامر نصاحب الامر، ربعا لاتنكشف اخطر الاسرار وإن الكشعت فلفترة تنقطع بعدها انسيرة ويحتصرها الناس في عبارة للتذكير بما جرى إن كان للتذكير فائدة ولابد امني لم تعرف إلا اقل القليل من شعون الازواج والزوجات في كفرناء لم أعوف إلا ما سمحوا في بأن أعرفه، تكنني بالقطع موقت أمي وابي، وعرفت انهها من بين كل أشكال العلاقات والوانها كان لهما شكل مضموص يطبع محموص ونهاية غير كل الشهايات.

كنت وأنا في مطالع الشباب أخاف على أمن من صوب أبى، أتصبلها وقد ترمات وليست السواد وتعصيب به واستسلمت لمالة من حالات الانطاء بالاختيار، أو تعلمت بنا عني أي بحو وعاشرت غيره لانها مازالت صبية والزواج سترة وجماية من الاخطاء كما يقولون. لا أدرى كيف تسلط على الخوف من مثل هذه المواجهة التي تحدث مرحيل الاب، نظنى لم أفكر في رجيلها قمله لانها كانت أصغر منه بسنوات بم تبح بعدها أبدا، ولابد أنني عبوت لها عن محاوفي بكلام غير مباشر أكثر من مرة عكانت تقهم قصدي وتضنئتر بأن أبى سوف يكور طويل العمر بأنن الله وأنه بموف يشكن من تربيتنا وتعليمنا وتزويجنا وهو في كامل قوته، وأنه لو بعد انشر بعد النشر تولاه الرب برحمته فإنها سوف تعيش لنا يربوا أنه بالقطم أن يخطر على خيالها أبدا أن تفكر مهرد تفكير عن أن توقد إلى جوار رجن غيره من بعده ثم تدعو بعد زفرة.

- وربتا يجعل يومي قبل يومه

كنت احزن من أجلها أكثر من اطمئناني على مصدافيتها وفدرتها على الرفاء لنكراء ولها، وريما كنت في مثل مذه لحالات أقهم السباب خلاقاتها الدائمة مع جدتى التي هي أسها بك أن أمن كانت تعتقد أن زواج جدتى الثاني بعد موت صدى لأمن كان خطأ في خطأ، ذلك الزواج الثاني الذي أنجبت فيه خالقي العبينة «كاف» وأن المراة عندما تقعل مثل هذا الرواج الثاني تتعلل من دورها كام، كنت أشمر أنه قد أنبس بيمها جدار صالب لاليان أو ينزاح حتى في أصمعي السدعات أنني تنفقان فيها على أي شمىء وتوشكان أن تعتزجا مثل أي أم وابنتها، كان الجدار يظهر فجأة وينتصب حاجزًا قائما .
وقادرا على الفصل بينهما وأن ينزاج. لكنيا في علاقتها بابن كانت تختلف. ربما لانه كان يعاملها بكل الورد تلكن ريضركها في الكاره، يورعها اسراره وقائض ماله ويسالها عن اللائق رائلناسب حتى من ثياب التي يهم بلبسها لحضير اي مناسبة، يداعبها في حضيريا يربح وراها، يمسكها ريضمها إليه في حتو دون أن يقلتها إلا إذا تبطئنا استجابة لاستفاتاتها الشماحكة تطلب منا ساعاتها أو الفرجة على أنفاك:

- با راجل عيب عليك.. د٠ عيالك بقوا رجاله

- وأنا باعمل حاجه غلط لاسمح الله .. بالاعب مراتي،

يقولها ومو يقرصنها أن يجديها نحوه ثم يفلتها متوعداً بأن يأخذ منها حقه في أقرب وقت ممكن، كنا نضبحك ويضحك من أيضا، قبل أن ينصرف كل و تحد لحاله.

لكنه في ساعات القينولة من كل يرم كان يختلى بها في القاعة الجُوانية فنتهاسن بأنه دون شك يلاعبها ملاعبة أشدُّ ولاتفكر في الهرب منه أن الاستجارة بنا مثلما كانت تقعل في المندرة أن وسط الدار، نقول إنها هي التي راحت له بنفسها أن استجابة النداء أن إشارة منه، ننساهما وقد عشُّان الهممت على القاعة.

ومى صباح كل جمعة وكل موسم وكل عيد وكل مناسبة سمهيدة وأحيانا من دون مناسبة بحساباتنا كانت هي تقتح باب القاعة قنري غي وسطها طشت الصعوم الكبير التماس الأحصر وقد امتلا بالله المنزج فيه الصابون، قلاع الماء في الماء المنزو فيه الصابون، قلاع الماء المنظرة وتتمان التربيعية في أركان الدار ووسطها البراح، تقعل نلك بنتم وقد الحاشد رأسها بقوطة كبيرة الو يشكور وكانها تشبهننا على سمادة قلبها وطراوة بدنها ويباض جلدها بعد الاستحمام، بعدها تعود للقاعة وتجلس على طرف السرير من ناحية الشباك المعذور بينما يتعدد هو مسنويا على للخندين يكريه، ربما تناديا لأي سبب فنراها وقد حلت شعرها المبلول وراحت تمشطه فتبرق خمسالات المنزيرة السوداء في الأماكن التي تعبرها الفلأية الماج، وربما الانتان ونسم صوتها وهي تقني نظمها إلى:

ـ امك وأبراك ع السمارح بيظُوا بعضيهم يا عبده

ولا والنبى ياعبده قصبك سويس يا عنده

بيع واتجوز يا عبده

تصرص بعناد على إتلاقه إذا غشُّ قبَل صلاة الجمعة وتجبره على القيام ليضع عباحة على كتفيه ويخرج متوجها إلى زاوية أولاد عوف، ربعا يصحبنا محه فنصلى ونعود ويزاها مشغولة بإعداد، وجبة القداء استصهاة دون أن يسالها وتلمف على التشعير وكانما فاتهة تادية فرض واجب لايحتمل التأجيل، يركن العباءة ثم يتطوع بمساعدتها في عمل أي شيء من أن تطلب ولايترد عن مداعبتها بالقرص أن الضرب الهين أن حتى بالكلام حتى تتضيح الوجبة ويقوم بمساعدتها على وصياعاتها والنساط

٥٠

وفي سناعات الفراغ كانت تجمعنا وهو في مشوار او عمل وتصدئنا عنه وكيف انه طبيب طبية نادرة وأنه من هسن حنظها أن افترنت به وخلفتنا، تتباهي بانه لم يسري إليها في كل عمره الذي عاشبه معها لامضرب أو سب أو حتى يوم ثقيل مهما ارتكيت من أخطاء، كان يكتفي بسؤالها مستنكراً عنيها الشطا:

.. كده برضه: انتى تعملى كده!

تعتنر له او حتى تسكت لعجزها عن تبرير الخطأ فيهز راسه ويغير الوضوع، ينسى الموضوع وتنساه، تقول إن عيبه الوحيد هو أنه لم ينخل في أي صداع عنى أي شيء في النيا وأنها كانت تتمسى لوطالب أمها بعيرائها الشرعي الذي ورثته عن أبيها والذي نهبته جدتى ولم تشا أبدا أن تعترف بذلك، كما نعط مثله ونطالسها بأن تنسى ذلك كي تربح نفسها فتشتمنا بضحك وتتهمنا بدنا مثله أطيب مما بنعي، نعرج بأمرينا وتنمس أن نفعل مع زرجاتنا مثلما يفعل عندما

لكن مصالة الموت طلت عي عقلي مثل الهاجس انتساحت أو عي منطقة الاجتصال الدائم، تداعيني وتعذيني ولا اطلك المقدرة على رُخرِحتها الدائم، تداعيني وتعذيني ولا اطلك المقدرة على رُخرِحتها بعيدًا عنى حتى في السحالات فاشطق في الخيال عليها وقد ترخيا والمساحة الموت رغم الصحوات والطُّم عليها وقد ترخيا من الحيال المساحة الموت رغم الصحوات والطُّم والتعديد، أقول انتفاء والمحادرة على المتحدد، أقول انتفاء الحيالة المحدد على المتحدد المتح

لكن ما جرى حالف كل هراحسي وطنوني لامها دات جار كنات قد حكّرت بنا ديكا وبست أرزًا وطجنت قلقاسنًا بالخضرة فتقدينا وأنبسطنا وكانت في مزفعرة بينما بتناسبها عنى عدته وتتباعد عنه بحفة ولعقف، يسائلها وقد اقترب منها عن أسباب حمرة خديها الزائدة عن الملوف فترسح نقف أمام المرأة، تطل على سطحها وتتحسّس خديها بقرح لأنها تأكدت من زيادة الحمرارها، تسد صميية عفية في حركتها وقد راد نشاطها بينما ترفع بتايا الطعام، لكنها وعلى غير توقح وقد كان هو بعيدا عنها بسسافة قانتها مرة واحدة: أم

نظر إليها وسالها عن سر الأه فلم ترد، افقعيت الأرض في نفس مكانها وقد امسكت ظهرها بكلتا يديها من منطقة الرسط اعلى الموض، تدافعنا نموها معه منظرت إلينا بأسف بغمست له:

ـ دى شكّة موت.

د اتعدلی،

قالها وهو يمساعدها على التمدد في مكامها على الارش واما أصبح الومسادة التي لم أعوف من أتي بها تحت راسها، تالهت هي عدة تايهات ردا في أن عظام هيكلها كانت تتكسر مثل رجاجة مصباح رقيقة واسمح صوفها شمهقت شهقة واحدة ثم غابت عيناها وكلت عن النتفس، يهرنها ويفونها فتهتز وقد بردت أطرافها وسرحت البروية إلى بدنها وكلنا يكذب إنها يمكن أن تتخطف منا بهذه السهولة وعلى هذا النحو المفاجئ في لمع البصور، وكانت ماتزال ترف على ملاححها ابتساعة الاسف، بكيناها ويكاها فيل أن يشعر بنا الجيران والأهل، كلما كان هذا الهت لنا ويضعنا وبعدنا، لكنهم دخلوا الدار فانظيت الأصياء لأن الدار التي كانت تتجهر منها ولمي أركانها الحياة مسارت فيجاة مكانا يلتقى فيه الوسطاء بين المراقع والاحياء من يجهزون الاكفاز ويفسلون الابدان قبل تكليفها، وكانت سرحانتا لاتصل إلى أسماعها بالقطع لانها لو ويصلتها فلابد أنها كانت سوف ترد ، انعزلت عنا تماما وانعزلنا عنها، وكان الغمل الركون جنب الجدار عند منخل الدار المعالم على علمات تزكد انها أن تفيق وأن هذا الفول المركون بلا حس ولا نمة هو الوسيط الأخير بينها وبين الدافن حيث السكون والارجوخ.

كان يناديها بصرته المبحرح بيما يضمعون جسدها في النعش، وعلى الرغم منه منعوه من حطها أو الذهاب إلى الداهاب إلى الداهاب إلى منطقها أو الذهاب إلى الداهاب المنطقة الملاويين على أسوهم وحسار يناديها ونحن نتباعد حتى اختفى صدوقة تماسا، وما عاد في الأذان عير الاعتراف المتكل الذي يلجان إليه في كل مرة يحملون فيها معشّاً في طريقهم للمدافن اعتراف بإيقاع رئيب مهموم ومستسلم وياعث على اللمدافن اعتراف بإيقاع رئيب مهموم ومستسلم وياعث على الهاس من التعلق بالأوماء:

- الدايم هو الدايم.. ولادايم غير الله..

ويعد طقوس الدفار وقراءة القرّاء وتلقين التي انسك على يديها باب الدفر، عندا تتقدّمنا جدتي لأمى، صامدة وصلية. وقادرة على الاجتمال، رايناه جالسًا وجده ينظر إلى سنقف المتدرة ولاينطق، وهمس العباشي لجدتي:

_ الراجل من سماعة ما سبتوه وهو على دى الحال

أشارت إليه تطلب منه أن يسمعها مكون ماء فقسرع وملا الكون ثم ناوله لجنش، افترب منه بانكون ظم يحرك مصرم من حيث كان يطل لكنه آزامه بيده ربما مشكل عقوى وربما بشكل مقصود، لكن الماء أسنق ومال أمر مراسم جهة البيعين ثم مال يكل بينه رغم أثنا كنا حوله نسده ، ربعت تكون قد فائت ساعة أن يضع ساعة من الزحان المصحب قبل أن يسلم ألويح هر الأخر وتتحقظ على مرسنا بلوتان كبيرتان في مهاو راجم، ولاده أنه كان قد ثراحد معها في الخفاء على الرحيل معا لان في نقس اليوم نقتج نفس القبر لقمرة الثانية ليصم ببت إلي جوار بعنها وقد تكثّن بنفس قماش الكنن وبدا في وأنا واقف على غيرها أسمح وصايا من كان ينته أنني كنت اسمع همساتهما النفائة وهي تضاحكها مثلها كانا يقملان في غيلية كل نهار داخل القاعة الجوانية.

كنا هي كفر عسكر أول من تيتم مرتين في نهار واهد، وكنت وحدى أشعر أنني خلصت من هواجسي القديمة التي كانت تسلط على عقلي فلسالها واسال تفسى عن مصيوها إذا مات وتركها أرملة، وإطها بفعلتها جاويتني على خلاف ما كنت اتصور او أطل أو يسمم بذلك حيالي

۲۵

عبدالقادر باسين

مدخل إلى مسسرح معين بسيسو الشعرى

بعد ما بنوف على عشرين سنة من بداية معين مسيسو الشعرية، دلف هذا الشاعر البدع إلى السرح الشعرى؛ في مفاجئة خارج السياق، ويلا مقدمات، وعلى حين غرة.

مي كل ما كتب حول إيداع معين بسيسو، فإن أحداً له يُؤذ الصو، على اسماب تقمم هذا الشاعر عالم السرح الشويت بالذات: كما أن أحداً من الذين اهتمراً بسمرح صعين بسيسمو الشعري لم يضعر عزوف شاعرنا عن الاستعمار في هذا الغوج الفني، رغم بجاح ما خدمة في هذا الحال

ربدا عاد هذا القصور في التفسير إلى أن من كتبوا عن شعر معين، وبسيرجه الشعري، افتقروا إلى الإلام بسيرته الذائية، وتاريخه السياسي، إلماماً تلماً: يؤهلهم لإمراف ما يقبع مراء تقدم معين عالم السرح الشعري، ثم عرفية عند، تحير، معيقتي بالساعرنا إلى ربيع سنة عندين كنت طالباً في مدرسة الزيترن الإعدادية، في مدينة عزة، وفي إحدى حسمن اللغة العربية قرا علينا معين بمسيسو، فوشعيان، قصيدة الشاعر الغزي، الادبية معين بمسيسو، فوشعيان، قصيدة الشاعر الغزي، الادبية معين بمسيسو، فرشد في شهرية الادبية، الادبية الدورة لم المروقة في فل الوانان.

كان أبوشعمان يسارياً جسوراً في مدرستناء وقراً تصيدة بسيسو، بكل الحماسة، كانه يعيننا، ويهيشا لنحول الفترك السياسي.

بعد زماء سنة اعتقل ا<mark>بوشنعبان، ليقضني حكماً</mark> في اسجن مصاراء المدة خمس سنوات فينما كنان

معين بسييسو قد تضرح، قبل سنة ولحدة، من قسم منزل عائلته يقابل منزل أسرتي، في حي الرمال، بديني، غرة. لكن سحمانتي به لم تطل، إذ ما أن وطنت قصماه غرة. لكن سحمانتي به لم تطل، إذ ما أن وطنت قصماه هزاك، وإن الفت الحكيمة المراقبة عقده معها، بعد أقل من سنة، وإمتيزة وشخصاً غير مرغوب فيه؛ أغف الخان سبيب نشامة السياسي العادي لحكيمة فورى السعيد هناك.

عاد معدن إلى غرة، وانغمس تماماً في النشاط اليسساري في قطاع غسزة، إلى أن اعستسقل، في ٩ مارس/آذار سنة ١٩٥٥، عقب قيادته انتفاضة عارمة، شملت قطاع عزة، من اقصاه إلى اقصاه، وامتدت ثلاثة أيام متصلة، احتماجاً على اعتداء عسكري إسرائيلي غادر على القطاع، مساء يوم ٢٨ فسراير / شساط سنة ١٩٥٥، ذهب ضحيته زهاء أربعين مصرياً وفلسطينياً. مما فجرُّ الفضب الشعبي الكتوم، في شكل انتفاضة عارمة، لم يوقفها إلا الوعد الذي قطعته الحكومة المسرية على نفسها، بالعدول عن تنفيذ ممشروع سيناءه أحد مشاريع توطين اللاجئين الفلسطينين وإسكانهم الثي مساغبتها الإدارة الأمريكية، في الثلث الأول من المُمسينيات، من أجل طي القضية الظسطينية، بدءاً بتصفية تضية اللاجئين. كما تعهدت الحكومة المسرية متسليح قطاع غزة، وتصصيفه، وتجنيد ابنائه؛ استجابة لطالب الانتفاضة. ورغم الوعد الذي قطعه الحاكم العام لقطاع غزة، أنذاك، اللواء عبدالله رفعت، بعدم معاقبة والإكل من أثلف أو أجرق، عن عمده، إلا أن أجهزة ألأمن شنت جملة اعتقالات واسعة، مساء بوجه مارس/ أذار

سنة ١٩٥٥، طالت زهاء سيمين نشيطاً سياسياً، ممن تصدروا هذه الانتقاضة، وفي القدسة منهم سعين يسيسق.

منذ ذلك الصين، ارتبطت ومسعين في عمل صربي واحد' وعشنا سبوياً سنوات من النضال، والاعتقال، والنفي.

بعد اربعة واربعين عاماً من سمامي اول قصيدة للمعين بسبسوو، التقيت مصادفة - ابنة زميل في مرسة الزيتون، شاركاني سماع تلك القصيدة، في ذلك البوية الغابر من سنة ١٩٥١، هو خطيل الشنطق، وملت من الاينة مانهاتصضد رسالة ماجستير عن السبح الشمري عند معين بسيسو»، وإن الاستقد الدكتور صحاح خضيل يشرف عليما، مسالتها عما إذا كانت في مسرت التحام معين بسيسو السرح الشعري، وإن نلك الوزت بالذان ثم ناذا انقطع عنه، ولم كل النجاح الذي الاناه لكنها افادتني بان هذه مهمة صعبة، إلا على من غابل، عن كثب، على حياة معين بسيسو، فتداعت بلقى عليه الفادتني بان هذه مهمة صعبة، إلا على بلقى عليه الفادتني بان هذه مهمة صعبة، إلا على بلقى عليه القدام، روايت بأنه بليق بهذا الأسر أن بلقى عليه القدام، وهذا واجب أنه بليق بهذا الأسر أن

غني عن القول باننا حيال شهادة تاريخية، أمعد ما تكون عن النقد الأدبي، بأى معنى من المعانى، فلم اعتد التطفل على غير محالى البحش؛ وإن كانت هذه الشهادة تنيد الناقد الأدبى، بكل تأكيد.

حقبة وسيطة

في مطاع يوليو/ تموز ١٩٥٧، ثم الإقراج عن صعين وسنة من المعتقلين ضمى المر دفعة من المعتقلين

الفلسطينين في وسحن القناطرة، شمالي القاهرة. وعاد معمن إلى سابق نشاطه السياسي، وإن ذرج من السرية الثامة إلى شبه العلنية، بعد أن تحول اليسار عن عداء عبدالناصر، وعاشا سوياً شهر عسل، امتدحتي أواخر عام ١٩٥٨؛ حين تفجُّرت التناقضات بين التيار القومي، بقيادة عبدالناصر، في الحمهورية العرببة المتحدة (مصدر وسوريا)، وبين التيار اليساري، بقيادة عبدالكريم قناسم، في المراق، على النصق المروف وتسارعت الأحداث، وتعرض القيار القرمي إلى حملة اعتقالات في المراق، فيما تعرض اليساريون إلى حملة عوازية في الجمهورية العربية التجدة، التي لم تستثن أحهزتها الأمنية قطاع غزة من حملتها هذه . وفي مساء ٣٣ أبريل/ نيسان ١٩٥٩، شنت هذه الأجهارة حملة اعشقالات، طالت ثمانية عشس يسارياً في القطاع. في مقدمتهم معين بسيسو؛ تلتها حملة أخرى، في ١٠ اغسطس/ أب من السفة ذاتها. اعتقل بموجبها ثلاثة عشر تشيطاً يسارياً اخر؛ اودعوا جميعا «السجن السحرى، عند اطراف العباسية، أحد أحياء القاهرة: قبل أن تقوم أجهزة الأمن بنقلهم. في ٢٦ أغسطس/ أب ١٩٦٠، إلى وسجن الماريق، في صحراء مصر الغربية

لم يفرج عن صعين. إلا ضمن الدفعة الأخيرة من المتقلين الفلسطينيين - كما هي العادة - في أحد أيام شهر مارس/ أذار ١٩٦٣.

على أن التاريخ لم يعد نفسه هذه المرة، حيث عارض معين تشفيل الحرب الشيوعي، وبخل في مواجهة مع من ارادوا تشغيله. هنا وقع معين في مازق حقيقي، فقد بني صهيد على كونه شاعراً شيوعياً، فإذا ما اعيد

تشغيل الحزب، وكان معين خارجه، فقد الشاعر مصدر مجده؛ وإذا عاد وانخرط في الجزب، فتح الباب لاعتقاله، من جديد؛ الأمر الذي لم يعد يرغب معين في تكراره من جديد؛ الأمر الذي لم يعد يرغب معين في تكراره

حتى أنه قال، يرم غادر مدينة غزة، لآخر مرة: «أن أدع زنازينهم تأكل لصمى»!

حين تأكد العين بأن معارضته تشغيل الحزب قد أخفقت، غادر قطاع غزة، يهم ١٦ يناير/ كانون الشاني ١٩٦٦، إلى بيمروت، بعد أن كان أنفق مع مدير تحرير استوعية والحوادث البيروتية، شفعق الحوت، على الممل فسها. الا أن عدة عوامل تشابكت، فحالت بون التجاقه بالجوادث، منا اضطره للعمل في مكتب لتأليف الأغاني، في عاصمة البهجة، بيروت، يمثلكه الإذاعي الفلمسيني المرزف، عبدالمجيد أبو ابن. لكن الحياة في بيرون لم ترق لشباعرنا، فغادرها إلى دمشق، بعد زهاء عام واحد من إقامته القلقة في بيروت. في دمشق عمل نائماً لرئيس تصرير يومية «الثورة»، حتى جات هزيمة يوبيو/ حزيران ١٩٩٧، فكان مسعمين أحد ضماناها، حيث نحته الحكومة السورية عن موقعه هذا، ضمن من نصَّتهم، وكانهم تسبيوا في الهزيمة؛ واعتكف معين في منزله، يعي الزرعة في الماصيمة السورية، حتى أواخر سنة ١٩٦٨؛ حين وانته سانحة للانتقال إلى القاهرة، والعمل بها، عبر اتفاق خاص مع سفير مصر غي موسكو، انذاك، الدكتور مواد غالعيه.

ما إن وصل معين العاصمة المصرية، حتى ثم تعيينه في يومية «الأهرام» القاهرية. وسرعان ما اصبع مسئولاً عن صمفحة «فكر وفن»، التي استحدثت في اللحق الاسوعى لليومية الموما إليها.

معروف بأن مثل هذا انوقع لم يكن يشعقه إلا من يزكيه مجلس خاص، ملحق برئاسة الجمهورية المصرية، يضم علما، نفس، واجتماع، ورجال آمن. وكان معين قد عدل كثيراً في قناعاته السياسية، التي سبق أن عبر عنها في مسجن للحاريق،

فيدل بتشدده إزاء نظام الحكم في مصدر ليونة، وبعدائه تليداً فكانت قصائده التي نشرها في مجلات «الشمر» و «الهلال» القاهريتين، و «الحرية» البيريتية، في هذا السياق

في عند أكتبوير/ تشترين الأول، سنة ١٩٦٤، من الجلة الأولى، نشر معين قصيدته «المسباح والطاهون»، التي قال فيها:

> والطواهين التن عاشت على تمجلته أهبالا طويلة اطعمت كل هراد الأرض ام تعطله بتقال قنيلة. است تسشون وبن أهبينها ليسته دليله مُلّها نطبعن، وليله أهجاراً لكن تنفي طواهين معددة

ويعد أن عبر معين في «المسباح والطاحون» عن ضجره، وفقدانه الأمل في جدوى مواصلة النضال والتضحيات، نشر قصيدة «جزيرة الشعارات القيمة»، التي اعان فيها تخليه عن أفكاره القديمة:

هو ذا أنت، وأجراسك أعشائر أنت، وأجراسك أعشائر العصافير الطريدة. صاع من أي جزيرة عدت لم تعدد لا تحسل المتعددة عدت الأسوار المقديدة عشة الأسوار المقديدة وللمشوك الجراحات الحديثة التي فاطسماك با صاح الشعارات القديدة والأعمائ فاطسماك لا تقرآ

ولانه ظل مدرجاً على «القائمة السودا»» مثذ ربيع ١٩٥٥: مغرعاً من زيارة مصد، نواه ينشر، في شهرية «الهلال» القامرية، مطلع سنة ١٩٦٥، قصيية طابع بريد إلى القاهرة»، يعبر فيها عن اشواف، وتلهنه لزيارة قاهرة المن: المنذ

> حلفت مالقصيدة بطامع البريد وهو شرفتن الوهيدة حلفت. وقد عشقتها صفيرة وهبماتعجرت وأرغت الضفيرة

> > قصاددی تراکضت هروفها الصعیرة عالدار با هسیتی بعیدة سیلاسیلی تقیلة سیلاسیلی طویلة بیلاسین تعوته فن الظهیرة

انحلفین بالقصیدة طابع برید وهو شرقش الوهیدة موردة، نشسمة صمرة ارقدئیا فی اللبیلة الضریرة ان تکسیری نساط نسلت الثقیلة بریشة، بوردة صمیرة بریشة، بوردة صمیرة

وفي اسبوهية «الحوارث» البيروتية، نشر، سنة ١٩٦٧، قصيدة، برر فيها مغابرته الحرب الشيوعي: واعسادها إلى تغسوره من بعض!عسفساء الصنزب، ومعارساتهم، إلى أن يقول.

> بلون صحبة المادئكة بلونيا سننتيا

وفي مجال المنثر، نشر عدة مقالات سياسية، في أسبرعية والحوادث، الميروتية، صيف ١٩٦٤، انتفد فيها بشدة اليساريين المصريين، بسبب استمران بعضهم في معارضة نظام عندالفاضر.

الموصنوعي يكمل الذائي

بقدومه إلى مصر، وتبوئه موقعاً رفيماً في «الأهرام». بخل معين عقبة جديدة في هياته، ومواقفه السياسية، وعانه الشعري، في أن معاً.

لقد وصل ععين هذا، في وقت انخرطت فيه مصر في الإعداد لتحرير الأراضي العربية التي اغتصبتها إسبرانيل، والتي اصطلع على تسمية هذا العبط التحضيري المضني «النضال لإزالة العدوان» في الوقت

الذي عاش فيه المسرح المسري امتداداً الأزمى عصوره. وهيد موقع معين في الأفرام الشاعرنا الطريق. فهو في موقع مسئول داخل الجريدة الاثاثيرة عند عبدالفاصر، والتي يمثلك رئيس تحريرها، انذاك، صحيمد حسينين هيكل، فقرأًا سياسياً استثنائياً، يلموق شورة رئيس الوزراء نسه.

من جمهة آخرى، كمان «شعراء المقاومة» قد حقاقها الشعرة، فعرب، ومن عداهم من الشعراء العرب، ومن المستوجة الشعرة، في السنوات الثلات الثالية لمورية، ويزير/ حزيران ۱۹۷۷، يعد بأن قوقيق ويأله، ويسميح القاسم، ومحصود درويش قد احتارا جل المسيد الشعري، ولم يتركز الميرهم موطئ قدم، حتى غير نظامة «شعراء المناورة» حكراً على خزاد الشعراء الثلاثة، ودن غيرهم من الشعراء

فضوا موضة تك الفترة العصيبة، وبالكاد وجد معين لبعض قصاله مكاناً تعد الشعس، في ذلك الهرة: دلما الفارقة منا أن معيناً ضعن أمم من أسس لشعر القاومة، حتى قعل أن يقرض من عملوا هذه المعمد الشعر.

على اننا يجب إلا ننسى النهـــوض الفـــدائى القلسطيم، الذي بدا مع الهزيجة الموسا إليها، ثم اشتد منذ هزيمة القوات الإسرائيلية، في ومعركة الكوامة، في وادى الأرس (٢٨/ ١٩/٧٠)، على أيدى بضمة فدائيين فلسطينين، وجد أردنين

الإستنتاحات

ما من شك في أن مغادرة معين بسيسو لحربه الشيوعي، سنة ١٩٩٣، قد منجته عدة سزايا، بون أن

يقىمسد. ورب ضارة نافعة. فناولاً ثمنة تحرر منطقي وطبيعى من القصيية التعبوية؛ وثانياً اتاح التفرغ لمعين التخلص من المهام الحزبية الكثيرة والثقيلة، التي طالما حملها معين على كاهله.

كما أن خروجه من قطاع غزة منحه استقراراً نسبياً، بعد أن أفلت من سيف الاعتقال المسلط على رقبته في القطاع، المغنوق جغرافياً وعُرفياً.

فيما أدى خروج معين من العزب من جهة آخرى -إلى واوج شمره صرحة أنتقالية، أنسست بالفعوض الفكرى والسياسي، فطفق صاحينا يقب من محسنات فيئة، مثياً ترارى هذا الفصرض؛ مما أحفل شمره مرحة جديدة: لفها الضياب الفكرى والسياسي، وإن ارتقت فنياً من سابقتها، مما خصب الأرض لرحة ثالثة في شمر صعين، عيرت عن نفسها، وتجلت في مسرحة الشعرى اللاحق.

وصل معين محسر، إبان ذروة نهرض المسرح المصرى؛ مما أغراه على الكتابة لهذا المسرح. بينمنا قطاع غزة خال من أي مسرح، والحياة المسرحية في لننان وسوريا متراضعة الإمكانات.

فضلاً عن أن معين ربما تصدر بأن نهوض العمل القدائي الفلسطيني، فيما بين سنتي 1970 و 1970، يتطلب شكلاً جديداً من الإبداع يتخطى القصيدة. وقد يكون رأى في المسرح الشمري فضاءً يرتم فيه، ويتميز على من عداء من شعراء فلسطين، بعد أن عطى مشعراء الفارية، المرحلة بقاماتهم.

ما من شك في أن موقع معين في جريدة «الأهرام»، مسئولاً عن صفحة «فكر وفن»، قد فتح أمامه الأبواب، التي طالما ظلت موصدة في وجهه.

اما لماذا كف معين عن تقديم مسرحيات شدورية فاغلب الغل تك غادر العاصدة المسروة منته بعد أن غاب عبدالناصور، الذي انجاز معين إلى نظامه. فترلوجه الحركة المسرحية المسروة، بالترافق مع بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية عموماً، ويالسيد ياسس عوفات على وجه التعديد، متخذ النفسة، منذذ، منحي اخر في الصياة، والسياسة، والشيع على حد سواء، فافتقد الاستقرار، وغرق في تفاصيل العمل اليومي، وانشغل بكل ما هو دنائي، من جديد.

لقد احس معين بان حظوته ادى النظام قد اتحسرت كليراً، بعد انقلاب ماير/ ايار سنة ١٩٧١ حتى انه كتب كليراً، بعد انقلاب ماير/ ايار سنة ١٩٧١ حتى انه كتب كليرة مصرحيتين مايلة: الإلى على دالمسرح القولي، في فيرايد/ أسباط ١٩٧٠، وقد انفرجها نعيد الألهى، فيما قام بهطولها عبدالله غيش، ومحسنة توفيق، والثانية على غشبة «مسرح ترفيق الحكيم» من المايم، عامدى غيش، يوفي المسرحية، وسمعين معراتها حصدى غيش، يوفي المسريغة، وسمعين معرفة وصفى، وعبد العزيز صفيون، وعبد العزيز صفيون، وعبد عبد العربي السرصيات الذلات هي، على الاصلحة، والمسلوبية تبنى اعشاسها بين الاصلحة، والمسلوبية تبنى اعشاسها بين الاسلوبية، ومحاكمة كتاب كلية وبمنة،

يلاحد أن أرائي مسرحيات معين الشعرية، دماساة چهقاراء، لم تصنعد إلى خشبة السرح - أيضاً. صحيح أن صعيع ما كنان ليكتبها لو بقى عضدواً في الحرب الشدوعي، سبب تحفظات الأحزاب الشدوعية، أنذاك،

على فكر هيقارا وممارساته؛ لكن نظام عبدالنامدر ربما ثم يكن مهيئاً للترهيب بحرب الشعب على الطريقة الهيقارية؛ لذا رأينا مؤسسة المسرح تتحاز إلى مسرحية ميخائيل رومان عن جيقارا، دون مسرحية معين.

بعدها عاد معين إلى القصيدة الغنائية، حتى تمكن . في زهاء عشر سنين ، من إصدار أربعة دواوين، هي،

على التوالى: وقصائد على زجاج النوافذ" وجئت لاموك باسمك، وأشر القراصنة من العصافير"، و والأن خذى جسمدى كيمساً من رمل، قبل أن يشوجها برائعت والقصيدة،، التي نشرها، عشية وفات، في لندن، مساء يوم ٢٤ يناير/ كانون الثاني ١٩٨٤.



قبض ريش

تُعتَّ الوسادة جُملةً بيضاءُ كانطاووس تمرَّ في بَسَاتين السُهادُ عَنَّى تبلغ الحلقرة، في حفل مابعًد الحداثة حيث بيار بيشية الحداثة من عيار بيشية الهابكو تماماً . من عيار بيشية الهابكو تماماً . اعداً يكوله بيتِت شغر رغم حصرة تشمهروش نقصه . نهم مكوسي على بالا القريحة . ـ وَمَّدَةً التَّنْوِينُ فِي جَثْيِي . نَوَارِسُ، زَقْرَةً وَمَّدْيةً فِي البال

> بِضَنَّعُ تُوافِدُ مُتَعَلِّياتٍ مِنْ غُيومِ مَالحةً

بَيْنِي وَبِيْنَ البِعَر

جُمَلُ حِدَادٌ مُرُةً مَعِظُ النَّبِيدُ والمبَّرُ ثانيةً يَمِيلُ إلى الهُجُودِ

والمسجد عليه يدين ملبدأ بالريش:

وَأَمْنَا بَعِيدٌ عَنْ يَدِي،

مَّاضَرٍ إلى حِضْنَ المعاقاتِ النبيلةِ في عشايا الرت

نتبعنى الدُّرَاةُ

بِتِلْأَلِ اقالَمِ رَمُرُيلَةٍ جَبِيدةً.

كان الشارع الطَفَيُ بطنين احرفه وأشبياهه المطنية الصنيم، مرسبوماً مي وسط الصنية الصنية الصنيم، مرسبوماً مي وسط الصنية مثانيم عقوري من المشاراً . ليس للنشر و والاشياء كانت تطوف بأن بلسان مديرغ في كتب صغراء. كنتَ الفريب حقّاً بحوم حول بيته المنزوع من الصفية مرسوماً على هامش الاشياء.

انت الطالع من حُقّ مخبوم في ريمات كتاب الوثي

من أنت؟

بشرى الشارع بالتدريج يُعَمَّ

الموتى، والصطحة تبتلُّ على الريق بنسيب ملتبس بمديح صوداوى للريح.

وإذأ طبنا ماقتراض عاجل من بنكِ (بيسرا) لِسُدُّ العور في الرؤيا. وَهُنَاكَ حَلُّ غِيرٌ مسبوق بَتَاتًا: أَنْ نُعْضَّى بيضةَ الغينيقِ ـ تُجلبُ بالتهريب من أعالى القفار ، في الصفحاتُ فَلَمَلُهَا تُهَبُّ الشُّعُورَ مَثَاقراً مسمومةُ الإنشاءُ:.. يَاجُمُلةُ بطيب ريش في قَمِ دُامِ، كه كنت أنت سمارتي، مفتاح نُطقي المستحيل على المااج

وكانت فجر قصيدة غزلية في طَالُّ اشجار الملة كنت مراتى على رَجْهِينِ عَارِسَةً المروب البِكْرِ في الأوراق في الأملام نَجُّمُ الرُّخُ مطروزاً عَلَى قَلْمي، السُليقة في صباها! كُلُّمَا شَرِقِ الدَّادُ بِغُمِيَةٍ بِيضَاءً تهربُ فلدةً منَّى إلى عَيْن النُّواوين الرَّحيية في يُعَيَّك وها أنَّا مُثَّلَفُراً أَلْقَاكِ مِنْما بُعْدِما تَتُأَيِّن، يا حُجُر الطريق الفلسفي أرى جُسوراً من غبار في يديك، قُشورٌ تيه فَطُّةً، لاَ تَبُّرحُ المعنى، وَجُنُوحَ لِفِظ لِلْجِنُونِ عَلَى يُدَيِّكِ أرَى السافات العَصبيَّةُ مَرَّةً تنسابُ في موج الكنابة تُمُّ يكسُوها السرابُ أرى الكنابة تستعين بأثرع التشبيه. كي تُنْسِلُ مِنْ عِسْسِ البِيَاضِ

يغير جدوى وأملناً يُرَّبُدُ إيقاعى إلىًّ تَهِدُجُ الماكى تَدَخْرِجَتِ البداية مِنْ أعالى السَّطْر ضَحَّ الرُّبُرُ بالشكرى فلا راميو ولا نزفالُ بقَادِرْنِن على انتشالك مِنْ فَهَاعَ الرَّيْفُ.

باق مُنَّا تشمِّ المبارة مفيدة في بتطاورت رئضيعُ في نَثر خفيش وَهُنَ تُطِلُّ مِنْ فوق وَهُنَ تُطِلُّ مِنْ فوق على شبهي في المُضْلع الخديج على شبهي في المُضْلع الخديج أسرابُ المثاون تَشْعَلي في الركن أشرابُ المثاون تَشْعَلي في الركن أطار مِن المَهْرة مُشتاً المُعلِّ مِن المَهْرة مُشتاً المُعلِّ عَلَى جيوارة تَشامَى - ويك المِنْ مَيْهُمْ -المُعلِّ عَلَى المِعْرة مُشَعَاً

مِنْ شرقة الديوان ثُمْ يَضَمُّهُمْ خَبَبٌ جريحٌ لِس تُدْرِكُهُ القمسِدةُ.. وعَرِيُّسُ بُمُّركَ لِن تَنطُ مِنَ العمارة أو تهلُّ من الجريدة. (مُومروسك) طاعن في النُّوم يَحْرُسُ غرفة الوزن، استعاراتٌ بِلا نَسْبِ ثَيمٌمُّ شَطْرَ أشمار جديدةً. قُزَحٌ مِنْ الأرقِ المقرِّي طُلُّ بِلَهُو بِالقريحة نصنَّفُ عام بِلَّبِلَ الصَّفَعات، لَرَّحَ بِالتَّعالِيمِ الآخيرةِ منْ شُقُوق الرُّف: في مقهى السُّرِيْقَة إعَنَّكِفُّ بِاللَّيْلِ عَرُّجُ نحو بُرْجِ الدارِ يُوْمِياً تِمرِينْ، ما استطعت، عَلَى (البّراول) و (العيراً)(*) ويُعَيِّدُ بَلَّكَ الدُّيكَ فِي الصَّمَّامِ خَفَّفُ بِالسِّعُوطُ الدَّأَدُ.

ضَيَّهُمَاءُ تَبِشْرٍ فِي خَرَاشِي القَجِرِ. ضَنَّهُمَاءُ الْعَانِي تَسَنِّقُ الْبَنِي إلىَّ، تُرى رَالتِينَ ثَم مُدَّرِينَ يُحكُونَ مَطَالِماً السَّهِيَّةُ مِنْ مُلِينَ السَلَطانَ مَلْمَاتُ السَّلَينَ السَلطانَ فَيْ الْمُوامِى السَّيْنَ السَلطانَ فِي الشَّورِ السَّهِينَ السَّلَينَ السَّهِينَ السَّهَينَ السَّهِينَ السَّهُ السَّهُ

في الملحق الأدبي . طُدُةُ المنظول طَدُةُ المنظول تنصيدًا عليظ للقواني إنسدادٌ في شرايين البَلاغةِ حَبِّدًا في المُغْتِر عَلَيْنُ عِضَالًا مُّمُّ تُطِيعًا مُنَادًا للمجاز مَّعَ التَّحَلُّقِ فِي التَّنَاسَ إِضَافَةً لِلْحَشُّو وَالتَّرْقِيعِ وَاللَّقِ الْحَلَّى والتَّبِّحِةُ: رَبُّعُ ضِيْرً بِيْنَ ابْنَ

شعّرى المُلقَّ في البياضات
المجيدة يَتْقِين كُمّا هَوْقَتُ الْفِي الشُّسُّةِ والطَّلِيقِ إِنزَلِقِينَ دَعَيداً مَلقَ تَظَى وَالْفِينِ وَلَيْفِياً الْمُعَالَّمِينَ وَالْمَقِيلِ الطَّمِّ الرُّصاصُ وَتَكُوينِي مِنْ هِمَنِي الطَّمِ الرُّصاصُ وَتَكُوينِي مِنْ هِمَنِي النَّمِيلِي مِنْ أَوْنَ البُّمِولِ الواقدةُ عينانِ بالنِيان بين يدئ فأحشَّل المعران في هانة المهدية السُقْفي ويَعَرِقُ اللَّهِ النَّبِيرَ في ما النَّبِينِ دَاليةً عجوزٌ. هل يَشْمُ الحبر أَنْخَابُ السُّخَانِ الْأَنَّا! -كنتُ لُبُيل حسن الديك أنبأنى رواةً قَادِمونْ من عَيِّن شامَةً أَنَّ القصائد سوف تُطُّلِقُ سَاقَها رِنُواتُها للرِّيعُ وَتُعلُّقُ العنوانَ في نجم الظهيرة ـ تارةً وُرِقَى وليلي تارة أخرى إنَنْ لنُلأعب الأبراجُ حَتَّى يَتْمَبُ السُرطَانُ وَيُصِيرُ بُرْجِي فَحُمَّةً وَسُمُّورُ كُفِّي التَّرجمانُ

شعراؤك القَلِقونَ يختصمونَ في عُنُقِ الزُّجاجةِ والزُّجاجةُ مُحُض تمويهِ جِنَاسِيٌّ

أَرَى النفيَّامُ مِنْ رِناً يُشيحُ بِرَجَّهِهِ عَنَّا، سيلاماً، هَاهُمُ الْأَصْدَادُ والأشباءُ جَاءوا، تَطُروا الأجشاء تَقطيراً، وجاءوا ، بُعضَهُمْ سَيَقَدُّمُ الجَائي ويعضُ نشرةَ الخَبر السُّريعة . كُلُّهُمْ، بَيْنِي وبيتك، أَمَّهُرُ الشُّعراء كُمْ طَالَتْ لِمَاهُمْ بَعْدُ سِنَّ الياس! كُمْ شُحِثُوا القريحة بالصرّاخ تُناثَروا مثل النُّشَادُر فوق فأرعة القصائد يَبْتُرونَ مَقَاطَعاً شَنَّى . وقد قالوا عَلَى مرأى من النُّقَّاد هُمْ بَلُسُوا عَلَيُّ، أَقُولُها عِنْ سُورٍ قصدٍ، رهم خَطقُوا الدُّربيتُ الغَضُ منْ قُلْبِ الْرَشْعِ نَنُّضُوا الإيقاعَ بِالتَّفُويِرِ. هي ذي بَقَايا الرّيش ءِ ، تندی مِنْ جَبِيني القَطع المُلصى: ـ سَلَحُدُ جَعْنَةً مِنْها عَلَى مُعَنَصْرِ مُرسِيقِيَّ صَرِيعٌ ـ

شمراؤك المنقرن يمتشيئون قصد النفيخ في المبنى ولي حقق القوافي منظري المنسقي الفتام برغم منزي البغر أمسيّت الهوامش على نصع أصاعته العوافي على نصع أصاعته العواف وأبتلوا المعزان تهض الرواع بومناون متكونة جداً: شروق بضاضة في الوزير فمن من قصوص التور

لا تنس. قبك بعض اسلاف عجاف علّدوا الاقلام واندثروا خفافا في دواوين انبقة علّ الجرفطي والسّيّلي والغرّالي الابن وابن اخبه لوقا والدواويش الثلاثة: اسْغُلُوف، حكيم ثارةً

والملقب: هرجاوا .. والبقية سوف تأتى..

فلتة مغزل

نوارسُّ خُضَدُّ جناسُ عنيدٌ يعدد إلى البيت لَشْظُ يَدُقُ على الباب رَائْتُ تُشَامِدُ فيلم الطَّهِيرةِ مَوْمَةُ بَرِانُ عَشِيرةِ بكاسر النبيد إلى النصف. أوراقُ عضب ستَعَلَّقُ بالكُمُ شَيْناً فَشَيْناً، على مسيمةٍ هي الشرح تتأرُّ مشهد فيلمك، قبل النَّهَاية تهدُّرُ مشهد فيلمك، قبل النَّهَاية تهد الدَّراةُ، خريفُ على النافذةُ كمثّة دَار سَعِيدة.

> تَحرُكْ. وَحَكُكُ صَدَى الرِّيْح ما شَئْتُ لَكِنْ تَرَفَّقُ بِمِثْبِ القَصيدةُ

(المغرب)

إشبار إت:

^{\ .} البراول: ج بُروايّة: فُلْطَ يُطْقِي على الأبيات العامية الوارية في المؤشمات الفصيمة الُعَنَّاة. * . العَبِيط: ج عَيِّطة المناطّ مَن الفناء المُعربي الشمعي، ذات صيخ وقوالب لعنية وإدائية متنوعة بتتُوعٌ بَرَامي للغرب

۲- الجائى: شاعر مفريى تقليدى.

چون ابدایك؟) ت: میسلون هادی

لا يزال للبعض فائدة^{(۱۱} -



كان فوستر يساعد زوجته السابقة في تنظيف علية البيت الذي كانا يقيمان فيه ذات يوم وتعرضه الزوجة للبيع الآن، عندما عثرا على دزينات من اللعب المكسورة والمنسية هناك: بارجيسى ومونوبولى ولوتر⁽¹⁾: لعب تقلد سمتراتيجيات سوق البخسائم وتحرى الجرائم ومضاريات العقار والدبلوماسية العالمية والحرب: لعب بلوالب ومكعبات زهر وحروف ورجال فضاء من الورق المقرى أو سفن حربية من البلاستيك، لعب اشتريت باسعار رخيصة وأخرى اشتريت من المحلات الراقية للمعومة على انفام الموسيقى بأمال الكريسماس، لعب تم التمتم بها في عصرية عيد ميلاد ويضع عصريات بعدها ومن ثم انسع لها الطريق، ناقصة من قطعة أو قطعتين، لكي تذهب إلى الخزانة ومن ثم إلى الطية.

على الرغم من ذلك، كانت تلك اللعب، في عليها البراقة السطحة بين صناييق الخربوات والملابس التي صغرت، لا تزال تمتفظ بقيمتها: لوالب منصاتها الصغيرة لا تزال تعمل، ومنطق تطيماتها لا يزال مثيرًا للتشويق، إذا ما أعطيت الفرصة.

(۱) القصنة . Stiu of som use . ملفرية من مجموعته . TRUST ME

(7) جون إيدايان رواني وشداعر وكاتب قصة امريكي من مواليد ١٩٣٣ بنسلفانها تشرح في جامعة عارفارد عام ١٩٠٤ ثم عمل بين عامي ١٩٥٧ - ١٩٥٧ ثم مصميطة اليويوركر التي كان يكتب لها القصص والقصائد ويميض الكتب يقد الآن في طليعة الكتاب المجدين في امريكا بله تسدم حيامية قصصية وكمسة كتب شعر ومسرعية وإهدة واثنتا عشرة وإيانة من أشهر اعمالته اركض ايها الأونب ريش المعام، اعمدة الهائمة أزياج، متلحف ونساء رؤية ويجرد مواجهة الطبيعة، مشاكل وقصص المرين.

_ مادًا سنفعل بكل هذه اللعب؟

صباح فريستر بشيء من الآلم على اقراد عائلته الذين كانوا ينتشرون في أعلى وأسفل سلالم الطية صباح الابن الأصغر وكان قويًا في الناسعة عشرة من عمره:

_ أيمكن أن تكون الإرادة الخيرة بحاجة إليها؟

قالت زوجته السابقة وكانت لا تزال زوجة بما فيه الكفاية لتعتقد أن كل أسئلة زوجها تستحق الإجابة

ـ اعتدنا ان نعطى اشياء مثل هذه إلى دور الايتام، ولكهنم لم يعوردوا يسمويهها دورًا للايتام اليس كذلك؟

قال فوبستر:

_ إنهم يدعونها الآن بالبيوت الأمريكية الاعتيادية.

ابنه الاكبر، ذو اللحية الشهباء، والذي أصبح يبلغ الثانية والعشرين. قال.

. إنها لا تعمل على أية حال. وكل لعبة منها قد فقدت شيئًا.. وهذا ما أدى بها إلى الغرفة العلوية

أذن لماذا لم نرمها جميعًا في حينها؟

سنال موسعتر وكان عليه أن يجيب نفسه. الجبن كان هو الجواب والكسل إشارة إلى الماضي.

أولاده الذين تبدو عليهم إمارات التصرد جاءوا ونظروا من خلف كتفنيه إلى تلك الثروة المهجورة من الأعماب ثم بصمت تطلعوا معه إلى تلك الايام السمعيدة بالفعل التي ارتبطت بهذا الموديل أو ذاك من الأسمهم والمربعات الملونة لقد مست حياتهم هذه العملات الكاذبة والمعدادات ذات يوم والمتعة قد تدفقت في ممرات هذه الفضاءات المرتبة ولكن الوقت مضمى، وبالكاد تبقت الذكري،

ـ هيا ارموها.

قال الابن الأصغر بصوته الرجولي. وكان قد استعار شاحنة بيك أب من صديقه من أجل حملة التنظيف هذو وركنها في المرجة الواقعة تحت نافذة الطبة لكي ترمى القطع الصعيرة من انففايات مباشرة إليها، أما القطع الكبيرة فكانت تحمل من اسبط السلم وعبر الصبالة الأسامية البيت حتى امتلات الشاحنة بالنضائد القديمة والسباعات الراديبية المكسورة والاهذية القديمة المنبوذة، وأصبح ضرب أرضية الشاحنة بالأشياء المقدونة من أعالى البيت لعبة بحد ذاتها فكان فوستر يرمى اللعبة تو الاخترى على هدف الذي يبعد طابقين إلى أسفل وعندما يصبب الصندوق هدف ينفجرون، مبعثرين عربي المائزة وللعدادة وللكارتات في الهواء وهوق الرجة أحد الصناديق ويدعى فع الغار عطاؤه

يطهر أولادًا صباحكين مجتمعين حول شعار اللعبة، انجرف إلى أحد جوانب الشاحنة ليضرب سورها وتتناثر مكيناته البلاستيكية في حوض الزهور. مجموعة من شيء أخر يدعي بسماق الجرافات؛ عامت بهدره مثل رقاقة تلجية قبل أن تهبط، محطوطة القيمة، نوق حشية فراش ملوثة أدرك فوستر في عمق الفضاء النازل سبب كابته: إنه لم يلعب بما فيه الكفاية بثلك اللعب فيما مضى أما الآن قلم يعد بريد أن يلعب.

لو كان هو وزيجته قد تجنبا الطلاق لكانت تلك اللعب، بالتأكيد، تواصل جمع الاترية في العلية الهادئة، ولم يكن الأسب ليظهر. لعب ظفواته لا تزال مضمومة في علية أمه. وفي زيارته الأخيرة لها، تسلل إلى هناك وأدار زنبرك علية الدوسالدداك⁽⁴⁾ فاستجابت بضرية غاضبة من جرسها وضريات ميتة قليلة فوق طبلتها. لوحة ماثلة بأحاديد متحدة المركز تستممل لدصرجة الكريات الزجاجية لا تزال هناك أيضاً تنتظر طفولته لكي تعود ومعها مكعبات الحروف الهجائية وطائراته المسترعة من الرصاص.

روحته السابقة وقفت حيث كان بحثل نافذة العلية وسيالته:

د ما مك؟

. لا شيء.. ثلك اللعب لم تكن مستعملة كثيرًا.

. أعرف. لقد حدث كل شيء بسرعة. من الأفصال أن نتوقف الآن. لأن ذلك يجعلني حزينًا

خلف، كان أفراد عائلته قد أتموا تنظيف العلية، وأصبحت الغرفة ذات السقف المائل فارغة وخانقة بعزلتها سنال فوستر من العراغ:

. كيف تحتملين الأمر؟

قائت.

. أوره إمه نقعة. عندما تجد نفسك في وصبع سعين فتخل عن القديم وأمض مع الجديد. إن الناس الجدد يبدون لطفاء ولديم أولاد صخار.

نظر إليها وتسائل مع نفسه إن كانت شحاعة قعلاً أم هي قاسية القلب. ارتجفت العلية بهزات خفيفة فقالت الروجة: - أنه تند.

لقد اتخذت لها صديقًا، وهو محاسب رياضي صدخم الجثة مارب من بينة محلية محافظة إلى مدينة مجاورة. عندما صدق تيد باب الطيخ تحت طابقين، تمايلت النظلة الزجاجية لصباح الكيروسين، والتي لم يهل لفوستر نفيها من النافذة

٧ź

ولم تكن قد استعمات لفترة طويلة، تمايات بمساكاتها النحاسية وكانها تعبر عن إشارة ضعيفة تشبه أغنية يطاقها زنبور ساقط في الفخ، حان الوقت لفوستر كي يرحل صرت ركبتاه الغيرتان عندما وقف. سبقته خطوات زوجته المتلهة إلى آسط عبر الهيت الفرغ من الأثاث، تبعها وهو يحمل الصباح، ووضعه الحيراً على السطح الخالي لخزانة كتب كان قد صنعها فيما مضي في مدخل الطابق الأول تذكر كيف ربط اللوح العلوي بقطعة فاخرة من خشب الصنوير الضالي من العقد وكيف ثبتها من أماكن في الجهة السطلي من اللوح حتى لا تبرز روس السامير إلى اعلى وتشوه نعومة السطح

وعلى أية حال، فقد كانت الغرف والصنالات الفارغة والنطبخ مليئة بالدف، والحياة وبشك مفرط. سنال الابن الملتحى: ، هل تريد بيرة يا أمري تيد جاء بهمض منها:

التمع ظاهر كف الابن وهو يحمل العلبة الندية، بشعر ناعم أشهد، ابتسمت له صديقة الابن، وكانت ترتدى أقراطًا غجرية وبلوزة من نوع حاص وشعرها ملغوف بمديل كبير مردان بالرسوم بحيث يرسل لطخة سدواء من الشعر فوق أهد الصدغين وتقف مستندة إلى الموقد المنطفئ، ومن الطريقة التي ابتسمت بها لقوستر شعر بأن تلك الحظة تحاول التوسع لإنساح مكان له.

ـ لا.، شكرًا، من الأقضل أن أذهب،

شد تيد على يد فوستر كما كان يفعل دائماً كان له حلد وردى رقيق وشعر فصى يتموح بنعومة وكانه مصنوع بشكل ميكانيكي. ولم يستطع فوستر أن ينظر في عينيه اكثر منا يحدق في عين الشمس وتسامل كيف يمكن لبوهيمي مثل هذا أن يزج نفسه في عمل تافه كهذا.. إلا أن تيد لم يساعد في العلية لهذا اليوم لأنه كان في إجازة بمدينته القديمة ترسيه المرافقين.

قال.

. سمعت أنك أنجزت عملاً رائعًا اليوم.

قال قوستر:

ـ هم الذين انجزوه. ولم أكن ذا نفع كبير. جلست مقط دائخًا بكل تلك الأشياء التي نسبت أني اشترتيها ذات يوم.

قال ابنه يذكره:

بعضها كان هدايا.

ثم مرر العلبة إلى أبيه فمررها أبوه لأمه فرفعت الغطاء الصغير الذي يصدر ذلك الصوت المبتذل بسفف لم تكل الأم

V٥

شغوفة بالبيرة، ومع ذلك رفعت العلبة إلى فمها.

قال فوسترا

ـ أعطني رشفة.

ثم أحد العدية منها رابتلع جرعة كبيرة عندما فتح عيب كانت كف تيد الكبيرة ناطرق ذقال المسرز فوستن بينما إبهامه يعرك نطخة وسخ على فكها لم يكن موستن قد لحظها. وقد جعل ذلك وجهها يعدو صغيراً ومبوراً ونائتاً. كما لاحظ موسسر في تلك اللحظة أن تيد يرتدى حلة العطلة الرسمية بترتيب كامل يثير الضحك مووال من الجينز الأزرق الممسوح رحداء تنس خميفاً وقميصاً باكمام مكفوفة إلى الخلف وكانت تلك الحلة معيرة عن عمره وعن فرط تورده الشريائي، لقد راهما فوستر فجاة كشائي مؤثر وسمن وتلك الملاحظة بدت كإذن له للإنصراف.

أعاد العلبة بيده فقالت زوجته السابقة:

- شكراً للمساعدة

قال تيد:

ـ نعم.. نشكرك جقًا.

ثم أضافت بشكل غير متوقع ويصوت مخفض:

م تكلم إلى تومى.

كانت لاتزال تحاول تأخير مغادرة فوستر.

دان الأمر أصبعب عليه مما يُظهر.

نظر تيد إلى ساعته، شيء سمين أسود الوجه يمكن ارتداؤه والغرص تحد الماء ثم قال:

. قلت له لا تتأخر نثلا يغلق الستودع أبوابه

اشبئكي أخوه قائلا

. إنه يتسكم طوال اليوم ويتلكا حول أشياء قديمة والآن. فإن المستودع على وشك أن يغلق أبوابه

قالت الزائرة الغجرية بإشراقة غريبة وكأنها تعيد شبئًا سمعته

۔ إنه حساس جداً

٧٦

فى الخارج كان الغتم يلتقط النفايات التى سقطت بعيداً عن الشاحنة راح فوسنر يساعده فى لم دزيعات العملات الكاذبة (التوكينات) ومكعبات الزهر للتناثرة على العشب. بعضها كان منقوشاً عليه وجوه صنغيرة لاوليف اويل وسنافى سميث وداكورود⁽¹⁾ والبعض الأخر بأرقام هيروغنيفية وأحجار وشدات ومسدسات شفراتها لم تعد موجودة، ملا كله من تلك النواعم وجملها إلى تومى ليراها.

> - هل تتذكر لأى شيء تستعمل هذه الأشياء؟ - الله الله

قال الفتى بدون تردد:

- إنها للعبة اللوتو. ولعبة اسمها حمى المقامرين كانت لماكينة من ماكينات اللعب(٧).

ثم رفرف في عينيه بريق الأرباح القديمة وهر ينظر إلى دنش النواعم في كف ابيه. كان المتى أعرض صدرًا من أبه إلا أنه كان أقصر منه.

سىأل تومى:

- هل تريد أن تركب معي إلى مستودع النمايات؟

- أريد ذلك. لكن من الأفضل أن أذهب.

إنه، أيضًا، لديه حياة جديدة ليتدبرها. وقد أصبح فوستر يشعر برقوف في ذلك البيت المتروك أنه في المكان الضافا إن مم يكن في الفخ، لقد بدأ يتذكر الآن كيف علم أبنه الشطرنج هذا ولكنه أوقف الدرس وهو يراقب بحزز الرأس الصغير المتحنى على الملك المحاصر وهو يخسر.

قذف فوستر العملات الكاذبة في الشاحنة.. أصدرت خشخشة قبل أن تستقر على الأرضية المعدنية للشاحنة فسال

۔ هل يحزنك هذا؟

قال الابن:

ـ كلا .. أو نوعًا ما .

قال الأب واعداد

- ستكون على أحسن ما يرام وأنت تعود بشاحنة نظيفة كنت أحب الذهاب إلى مستودع النعايات حيث تتكدس كل

السعادات القديمة وكل النوارس أيضنا

قال تومى:

. لقد تغيرت الأمور منذ أن رحلت. فهناك تعليمات جديدة الآن. والسيدة المسئولة هناك صبرخت بي في اخر مرة لأني وضعت الأشياء في المكان الخطأ.

. أحقًا فعلت

، نعم. كان شيئًا مخيفًا.

ثم أضاف وهو يرى أباه ملوحًا:

. لن يستغرق الأمر سوى عشرين دقيقة.

بالرغم من ضخامة جرمه فقد كان وجه تومي خاليًا من الشعر وبين حاجبيه السميكين كان هناك فراع مدور كالصد يشبه الوسادة التي تتجد بين حاجبي الطفل قبل البكاء.

قال فوستر:

م حسن.. لك ما تريد .. سأتى معك. وسأحميك



هستن محمود

تيسير سبول الإنسان والأديب

أنا با صديقي أسير مع الوهم ـ أدرى أيهم ـ نحو تخوم النهاية نبيأ غريب العائدة أمضي الى غير غابة سأسقط، لابد. أسقط، يملأ عوفي الظالم نبياً، قتيال رمافاه بعد بأية وأنث صديقيء وأعلم، لكن قد اختلفت بي طريقي سأسقط، لابد يمالًا جوفي الظالم عذبہ كے، بعد إذا با التقينا بذاته بنام تفيق الفداة وتنسى لكم أنت تنسي عليك السلام

تيسير سبول دالأعمال الكاملة . ١٨٠»

تيسيو سعول، ابن بادية الجنوب، غصن اخضر ازهر على شجرة الادب فى الاردن، قصفه بيده بعد أن مثل طوال حياته القصيرة العاصفة، بحق، بصفته إاسانا، ويصفته أدييا، النقاء الإنساني والبحث عن المثل، والدفاع عن المبادئ، فعندما صديمته الصياة بفواجمها القريمة، فيجمته فى صيادته ومثله، جرحت روجه، والم يستطع تجسرع صرارات إذلال قلق النفس، وإن ظل، بالتاكيد، مرتاح الضميور. كما كان يسعى ويداب دائما إن يكون؟! ولانه كان دائما يجسد ضمير الامة المرهف،

فقد اختصر بموته أزمة جيل من مواطنى أمته الوطنيين:
فهر ينتمى إلى جيل فتح عينيه على نكبة فلسطين
للدامية، ويرويانسية صبائدة، راح مع اتراب له كثيرين
يحلمون بالخلاص: التحرير والعودة والوحدة، فانتمى في
شبابه المبكر إلى آحد الأحزاب القومية، وعنما وقف على
عيس، يكثيرين من السنطيني فيه أعلن احتجاجه
وانسحابه، ويدرك المتأمل في حياة تهسعين، بمراحلها
كلها ومن خلال الوظائف التي تسلمها، كيف كانت طيئة
الرجار رافضت كل زيف أو أصوبهاج، مع الالترار المرابطة
بلاممية على عالم أمته من حوله، إلى هد أنه (دير)
كلها محتجاً على عالم أمته من حوله، إلى هد أنه (دير)

يتفق أمسيقاء قهيسهن وعارفوه ودارسوه على أته كان، بالإنسانة إلى ذلك، كان يتسم بالاستنفراق في العزن، وبالصدق المظلق، وبالجرأة والشجاعة الأدبية، ويتنضخم الحس الإنساني لديه، وأرى أن أضيف إلى صفتى الصدق والذكاء صفة ثالثة، في الثالية، وهذا الشالون من صفات الجوهر الإنساني فيه، خلق منه شخصيته التي عرفه بها اصدقاؤه وعارفوه، ويمكن أن يعرفه بها أيضنا دارسو أدبه وأثاره، فهي التي جعلته صادقًا مع نفسه ومع الأخرين في كل ما يعمل. ويهذه الصفات مجتمعة شقى في أدبه تنقيحا وتثقيفا إلى حد التمزيق والتجريق. وبها أيضا حاكم مواقفه ومواقف الآخرين في الحياة، وهي في رأيي، كانت دافعه العميق إلى تدبير انتحاره في ظروف الأمة، برضا وعن طيب خاطر، انسجاما مع نفسه ومع ضميره، وتجسيدا لصدقه ومثاليته. وأو لم ينتصر قيسير في ذلك الضيس الأسود من تشرين الثاني عام ١٩٧٢، فكم مرة، تظنون،

أن أصدقاء كانوا سيردعونه عن محايلات الانتحار امام مرارات الإذلال الحية التي عاشتها الأمة ولا تزال تتمرمر في تجرعها منذ ذلك اليوم، ولا يطيقها إلا أولو الصبور، دون العزم ؟!

وتيسبير كان لابد أن بموت شابا لم يكد يتجاوز عتبة المقد الرابع من عمره بخطوات لم توصله إلى منتصف الطريق إلى شرفة ذلك العقد، فقد تعمل الموت بهده كانه لم يعلق أن تتحقق فيه، رغم أنفه، مقولة إبى يوسف الكندي الفيلسوف في لهي تعام الشاعر، وقد رأه يوسا ينشد بعض شعره، نقال دهذا الفتى يعرت مبكرا، فإن عقله ياكل من جسمه، كما ياكل السيف المسقيل من غمده،. ومكذا حدثا ولا أريد أن الخضية نفسمي لإغراءات الصديث في موضوع انتصاره، وقد الخافي في بحثه بعض دارسيه، ومن أمرزهم الصديق سليمان الارزعي.

السيباب، وخليل حباوي ومسلاح عيد الصبيور وغبيرهم، وقبرا اشبعراء عبالميين مثل: لوركنا، وماياكونسكي وسان جون بيرس، وإليوت، رقرا لأعبلام المبيوقيية عيام ١٩٢٧ . مثل: الصلاح والسهروردي وابن عربي، والنفري، كما قرأ تفاسير عديدة للقرآن الكرياء وقبرا المتشعى وأبنا انعسلاء وغيرهما ، أما الكتاب الهام جدا من وجهة تظر شيسين فهو كتاب دسقوط المضارة، الشيشجش ، وكان اليسين ولا أبالم . قد قرأه إلى درجة الإتقان (١) ويؤكد هذا الكلام الأخير ما يذكره صديقه فابيز محمود حول تبجيل تيسمبر للقوة، نتيجة ردة الفعل التي اثارها لديه غسمف وهوان (باريختا) سنڌ عهود متقادمة، الهذا كان يقف طويلا أمام الجملة الآتية التي وردت لاشعفجلر في كتابه «تدهور الغرب»، وقد ناقش معظم أصدقائه فيها: . محكمة التاريخ كانت أبدا تضحى بالحقيقة والعدالة على مذبح الجبروت والعرق، وكانت دائما تقضى بالإعدام على أولئك الناس أو الشعوب التي كانت تختين من الحقائق أقل مما تختزن من الأفعال، ومن العدالة أقل من القدة (٢).

وهو، وإن كانت أعماله وإثارة الابيبة قايلة، نسبيا، في حجمها، فإن ما تعكسه من تتوع في ضروب الادب وبندي، يوسد تعدد مواهب الرجل ويتوع قدرات حيث كتب الشعر والرواية والقصة القصيرة والمثالة والخاطرة، كما كتب في النقد الالبي وفي القاسسفة في القدر كما الأومي والإنساني، وترجم بعض الاثار - الادبية الإجنبية، وارجو الا يذهب الغل باعد أن انتجار قيسيو قد أضفي على الدبة فيه، والحقيقة على الحكس فإن أبدبة هو الذي

أضيفي على انتبصاره كل أصدانه وأهميته ودلالاته جميعها.

عرف تيسيين بقدراته الأدبية اللافئة من خلال نظم الشعر في مرحلة الدراسة الثانوية، وبال في هذه الرحلة عائزة الزعبة على قصيدة له تثناء الحقيقة أن خنصر عنرانها حياته ويجسدها في غروف الأمة حياته في مده المشرة وخائب بعثوان والصناعونس وأي فشي الضناعواء، مهر مشقودة من بين تراثه الشخري، ويشكل ديوانه وأحرأن صحراوية وموروايته ألوجيدة القصيرة وأثت منذ أنبوء، بالإضافة إلى قصتين قصيرتين مصياح الدبك ومندى احسره صلب تراثه الأديي بعداسة، وحقيقة تراثه الإبداعي الدي وصل الينا، وإذا حاولتا ان دُرِيطُ بِينَ عِملِيهِ الرِيْسِيسِينَ فِي هِذَا الشَّرَافِ، الدِّيوانِ والرواية، وبين نزعته القومية العروبية، فإننا نستطيم أن تستبطن في عنوان الديوان الرسن الجخرافي انكاني (الصحراء) على العروبة والإنسان العربي، كما نستطيع ان نستبطن من خلال شخصية (عربي)، الشخصية المصورية الضاعلة في الرواية، الرمز التاريضي القومي عليهما.

ويضم الديران أربعا وعشرين قصديدة ومقطوعة، كلها على تعد الشعر الحديث شعر التفعيلة، وتحمل مصالت الديران تواريخ نظمها، وتشرارح عقد الشرايخ بين عامي ١٩٥٥، ١٩٧٣ (طبعة الديران الثانية، ضمن الأعمال الكاملة، وقد صدر عن دار ابن رشد بيرون ١٩٨٤:

إذا كان العنوان كما يقول شكرى عياد «هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبى، وهو الإشاره الأولى التي

يتوسلها إليه الشاعر أو الكاتب. (و) أنه النداء اثدى ببعثه العمل الأدبي إلى مبدعه.. (و) ريما اعتمد االشاعر على العتوان في تصديد منششاح النغم الذي ببش عليب قصيدته^(۳) او مجموعته الشعرية، فإن بيوان «اجزان مسحرارية، يجسد هذه القولة ويمثلها غير تمثيل في جملته رفي تفاصيله، فهو ينضح بما ضمخه به تيسمر من فيض أحزانه وتدور قصائد الديوان في معظمها حول الحزن والياس والتشكي، حتى لقد أصمح النغم الجزين عند الشاعر هو(النوتة) التي بيطن بها عواطفه، وتستولي على عبقله وتفكيره وتحكمها، لقد ظل تبسيب يجس بالغرية العميقة الجارة في حياته وبين الناس، فهو ذلك العالم الدي يريد الحياة بريئة أو أقرب إلى البرءاة، ولكن هيهات ومن هذا كانث فجعيته بالحياة من خلال مجابهته معها بشخصية الإنسان الفرد الواعى الذي يحس بعجزه وانكشاف ظهره في هذه المجابهة، خاصبة بعد انسحابه من التنظيم الحزبي الذي كان يعول عليه في تصقيق الكثير من الأمال والطموح ومما زاد في إحساسه بهذه الغربة ثقافته التي بفعته إلى الاقتراب بهذا المزن من حدود التفلسف من خلال مصاولات النظر العميق إلى جوهر الحياة وحقيقة الكون، وكان في هذه الأصوال جميعها يخفق في إقامة التصالح مع الوجود والحياة والناس، فهل كان في مقدوره بلوغ حد اليقين في معرفة كنه بعض مظاهر هذا الوجود؟ ثم هل كانت الحياة في يوم من الأيام، قسايرة على أن توفير له الأطمئنان إلى حقيقة البشرية وقد طغت المادية والمصلحة فيها وهيمن النفاق في علاقات الأفراد؟ والناس، حتى الحبيبة من بينهم، هل كانت قادرة على إعلاء حالة الطهر والشرف

القطريين؟ ومن هنا، فقد فاء في حياته، واعيا مستنبرا

مستوحدا إلى كهف الغرية والضياع حتى بين أهله ومع مستوحدا إلى كهف الغربية المستقانه, ومن هنا أيضا جاء نمجه بين أحراثه الغربية وإحزانه الوطنية/ القوبية - الإنسانية، نسما بها كلها إلى مرتبة التلامم والحلول، بحيث لم يعد سملا التغريق بين مقده الأحران في كشير من الصالات، كما لم يعد في مقدوره الخلوص أو التطهر من عذاب الإحساس بخطيئة الإنسان حتى لقد أصبح برى أن السيد المسيح لم يعد المنسرة من لك أنقاد المينة أن أفتداء بنيها من البشر، وبالرغم من كل ذلك، فإن أحزانه ظلت تستبطن قصرا ما رو والزغم من كل ذلك، فإن أحزانه ظلت تستبطن قصرا ما رو الازغم والاسلسانية أكشر مما تشي بروح قلدي والاتكسار.

إذا تذكرنا أن دراسة تيسير الجامعية كانت في كثيبة الصقوق، فإننا يمكن أن ندرك أثر هذه الدراسة القانونية الشبيهة في بعض جوانبها وإحكامها بقوانين المنطق في إبراز الجانب الذهني الفكري في شعره إلى حد طغيان هذا الجانب، في أحيان كثيرة، على الجانب العاطفي لدى الشاعر خصوصا في مطالع قصائده وفي بداياتها، وريما أعان على هذا الاتجاه ورشح له اهتمامات الشاعر بالدراسات الفكرية القومية والإنسانية والحضارية، وبالدراسات النقدية، مما جعله أقرب إلى توقد العقل والتماع الذهن منه إلى اشتعال العاطفة وتوهج الوجدان، وقد قرب ذلك كثيرا من أجزاء قصيدته من حدود التقريرية والوضوح دون التردي إلى درجة التدنى والتسطح، ونحن لا نلمس من شعره الميل الي الاعتماد على التصوير الشعرى كما لدى السياب مثلا، فقد غل من هذه الناحية أقرب إلى الشبه ببعض أشعار صلاح عبد الصبور في بعض مراحل شعره الأولى وقد كان تيسير يحمل له تقديرا خاصا وريما اشبه في

ذلك أيضًا الشاعر الفلسطيني معين بسيسو ولاغرابة فكلاهما يصدران عن ينابيع ثقافية متشابهة ويلتقيان على مفاهيم متقارية ومتوازية.

ويمكن القول أن شاعرنا قد حمى قصيبته من التفتت ويؤد لها قدرا واضحها من التماسان والتأثير ويدمه من التماسان والتأثير ويدمه من التماسان والتأثير ويدمه من التمويد، وبن خلال قدراته اللغوية وتأييده الانفياء أوليا المائي المؤندة، ويما خلقه في كثير من أجزاء قصيبته من أجواء موسيقية انسيابية مريحة كان لبروز الشافية في المناحبة ويهذا المناحبة المراحبة المراحبة المناحبة ويهذا كان ثلث بيرز في كثير من حموانية قصيائده فإنه المسلم واقدى بروزا في الرجمته بعض رباعيات الخيام من الإنكليزية حيث تقن في صريحة عاميات الخيام من الإنكليزية حيث تقن في صريحة المناحبة محكة على نعط الشعر العمودي فهات مصريحة المناح والعالى بعض رباعيات الخيام عن الإنكليزية حيث تقن في صريحة المناحبة المناحبة المناحبة الموجزية بعرون من جلال الشعر العمودي فهات من جلال الشعر العمودي فهات من جلال الشعر العمودي فهات من جلال الشعر والعقل، من جلال الشعر والعقل، من جلال الشعر والعقل، من جلال الشعر والعقل.

ويتمثل العمل الأدبى الثاني لشيسمير في روايته القصيرة «انت منذ اليوم» وتعتبر ضمن الأعمال الروائية المحربية النسيرة في أدب ما بعد حزيران ١٩٦٧، وقد منارت في عام ١٩٢٧، بهائزة دار النهار اللبنانية للنشر مناصفة مع رواية «الكابوس» الأمين شنار اومي تذكر في هذا المقترة «سداسية الأيام في هذا المقترة «سداسية الأيام الستة» رواية أهيل حبيبي الذائمة الشهرة.

يذكر صادق عبد الحق كيف كان صديته قيسير بعد صرب حزيران معروراً وساضراً، وانهما، في اليوم الثالث للحرب، نزلا مع آخرين إلى الجسر.. دوشاهننا

جميعا ثلك اللوحة البائسة لحرب حزيران .. ثلك التي رسمها (تيسير) فيما بعد في روايته ـ أنت منذ اليوم. حين كنا عائدين نصعد مرتفعات السلط عشرة أو أكثر في سيارة واحدة قديمة، كان تيسبير يردد بلا كلل من نشسيد وطنى لازمت وأنت منذ اليس لي يا وطنيء.. يعبيدها، ويحد صنوته بدويا وطنىء في نبرة مزيج من التهكم والحزن والغيظ.. كنا جميعا . كما قلت مرارا . مبللين بالحزن والعار. ومن هذه اللازمة لذلك النشيد الوطنى اختار تيسير عنوان روايته (٤). وكان تيسير قد تحدث في مجلة ـ شعر ـ الصادرة في ربيم عام ١٩٧٨ عن الدوافع التي كتب روايته تحت تأثيرها، فقال: وإنني إثر الهزيمة رأيتني لا أستطيع أن أثق بأية حقيقة سابقة. كل المؤسسات التي كانت تبدو عائلة وتشكل زعامة نفسيه للمرء بدت بالهزيمة لا شيء، لا شيء البتة . وكنت أريد أن أبدأ بشيء وأحد مؤكد، لأقف عليه وأقول: مهذه أرض صلبة، وأقف عليها وأستطيع أن أرى من فوقها. كنت أعتقد بكنب الحقائق السابقة، فمن أبن أبدا؟ من نفسي .. على ألا أحاول الخداع .. (°) .

حقاً، كانت هزيمة ١٩٦٧ الكارثة دليلاً على إفلاس النظام المربى في كل جوانب الحياة، وقد هدّه، بثلثلها المربى في كل جوانب الحياة، وقد هدّه، بثلثلها الرسمسى النفس العربية ويضرضتها، وكما تعمق في ففس توسعو رتتامى معها ويمدها شعور الاختثاث حال المته وانتماته القومى، فائتمعت نار الهزيمة في المعاقبة وبشوت نفسه، وإلى أي درجة كان انتشاله الماتماته المتواقة في رصد دلالاتها وابعادها، بالتفكير فيها، واستغراقه في رصد دلالاتها وابعادها الرق، وقد ادرك ما ستجنيه الاحة من ثمار شجرتها المرة.

النظام العربي بعامة، بفكر منقق، ويحصاقة غنير وبلني منظم ويمسات منظم ويصمالته من خلال تجسيده عويب مؤسسات البت والأسرة النظام النفسسة البيت والأسرة ويور الأبي في هذه المؤسسة التي يحكمها القعم والإنزاية حتى مؤسسة المسجد، مرورا بالمؤسسات الحزيبة والمستوية والمنافرة، والمتقفين، حتى والعسن في حياة المهرد، وقد آراد بذلك أن يفضح يدرح الخواء في شخصية الفرد وفي بنائة النفسي، درجة الخواء في شخصية الفرد وفي بنائة النفسي، درجة الخواء في شخصية الفرد وفي بنائة النفسي، فحدان الإحساس بالمستولية وعدم توافر التخطيط فعدان الإحساس بالمستولية وعدم توافر التخطيط للاهداف الوطنية أو القومية أو الاهتمام بها في هذه المؤسسات التي تشكل في هقيقها عماد الدولة والنظام الغريسيات التي تشكل في هقيقها عماد الدولة والنظام الغريسين

يقرل تيسيو: «فى العاشر من حزيران هبوات إلى نهر الاربن لارى ما الذى حدث لبلادى، على طول الطريق كانت السيارات الحربية محملمة محروقة، ثم وأيت البسر المحطم، ورايت خليطا من الناس، وكان هذات لعلم الأن لا أذكر كلمة من كل اللغط، نعم هناك أمموات وحركة لغير ما هدف وإضعم لا يوني للوء ما الذي يتجز هناه.

كان الجسس محطما بشكل فظيم، إلا أن أجراه مازالت متماسكة، وكانت هناك امراة تحاول العيور وهي تتسلق الحطام وتمسك بما كان مقبضا للجسس وكانت شنيدة الخوف من أن تسقط إننى أذكر وجهها الصغير حتى الأن، ورغم أننى سمعت دائما من يتحدث على صغرة الرجوه الخائفة، فلم يحدث أن رأيت وجها صغيرا كهذا مصغراً تماما كشرة لهيئة دون رواء التشرة. كان الناس ينظرون إليها بياس ثم يتحرلون،

ووقفت على اخر نقطة صالحة للوقوف على الجسر، الأن اعرف اننى كنت أبحث عن آخر شبر مما تبقى وطنا لى، وكنت حريمما أن أقف على آخر جز، يمكن الوقوف عليه، ع

ورأيت النهر ورأيت قمم الجبال العالية البعيدة، لم أر جنودا... رأيت الأرض ذات الرائحة الحارة...ه

مثم انتبهت اننى منزعج طوال الوقضة، واستبنت رائمة كريهة ولم الجد مصدرها، ثم انسحبت خلفا وانثنيت إلى الزاوية الهمنى، وازدادت الرائحة، هنا رايت تحت منظل مشبك جنديا ملقى بكامل سلابسه فى طريق العربة معدداً بين الجبال, هل الليل كنا نتحدث بكلمات قليلة غير مكتملة المفى، كانت الكلمات تدوى وكانما تسمع مضاعفة، ولم يحدث أن عرفت ليلا كهذا، شمىء ما فيه كان يقربه من الليلة الأخيرة للبشرية دحاولت تقريب الأمر لنفسي، ولم أضهم، ناطقت بكلمات بمسوت عال اخرة، هذا ما هىء، ولم أشهم، ليست هزيمة يل شي، .

درایت مرة فی عرض الطریق قطة مدهومة، الدم علی اذنها وجانب من وجهها وهی تقصرك فی دائرة لا یزید قطرها عن متر، ومیناها فی نفس الوضع ونظل تدور، لم ادر ماذا كانت تری وماذا كانت ترید،

وكان مناك منياع في كل مان ولم افهم لماذا يجب ان يتكلم منيعونا بعد، وضيل إلى أن المساقة كلها سوال واحد: شعب نحن أم حشية قش يتدرب عليها هراة لللاكمة منذ هو لاكو حتى هذا الجنرال الأخير؟..ه.

رانها لشهور حرية باسم عصور الظلمة. إنني اتحدث عمدا اسدل في جميعة واحد، رامتقد انها مسئلة شخصية بحت، فهنا مواطن اراد على الدوام ان تحمل روجه رضم الدولة القوية رام يكن مكنا ان يقدم لنفسه إيما سلوان، شعب ام حشية تقراء

متربع الجنرال داخل تلك الجمجمة، كان بوسعه ان يما عقدة عينه، رويد رجليه ويستربع، ليس في بيته ولا يمكنه العسكري التصف المرصع برسوم النصر، داخل جمجمة، وكان بوسع الجنرال أن يُرى برياط عينه الاسود وأن يسخر من العيون السليمة ويقرد بأن الاصل في العيون أن تكون عوراء ولم يكن هناك صدرت يناقشه في تلك الجمجمة، «طاف رجل معظم بلاد العالم ورأى كثيراً من الكرارد إلا أنه لم ير شعباً باتكمله يفرق في المدن معلى شعبي ويدا واضحاً أن هذا الشعب قد استصال كائناً واحداً شخصاً ومجروحاً يترنع ببطء ولم بكن قط ذهول أبعد من هذا».

(السلام عليكم ورحمة الله وبركاته)(٢).

تيسير سبول الذي قدمته ببعض مالامحه، كما عرفتموه. هذه هي لقطة بانورامية تمثل حالة في اعقاب دهزيمة محزيران: (عربي) مدهوم في عرض الطريق. داملاً يعمى في ماظة ، مهضم الرؤيا، لا يعري عادا كان يري وماذا كان يوريد ، يعتصر قلبه، ويغس جميمت الهذيان بحتمية الهزيمة التي كان لابد ان تطقلها الامة، ولابد ان يقرضها النظام، ولم يكن ممكنا أن يقدم لنفسه إيما سلوان. شعر ما حسلوان. شعر الم حشية شن؟

في مثل هذه الظروف والمراحل الانتقالية، فإن كاتب القصمة القصمرة، والشاعر بضاصة، يستطيعان أن

يتعاملا مم مثل هذا الواقع الذي يعيشانه وينتجا بشكل أسرع من الروائي، لأن الروائي، بحكم طبيعة فنه، يحتاج إلى فسحة زمنية أطول لاستيعاب الواقع وتمثله، ومن ثم إعادة خلقه .. وعلى الرغم من ذلك، فإن الرواية، وإن كان طبيعيا أن يتأخر ظهورها، تظل . نظريا - أكثر أشكال الأجناس الأدبية تأثيرا وقابلية لحمل الرسالة الفكرية في مثل ظروف الهزيمة والتغيير، لأن الهزيمة في ذاتها لها مساس بالواقع الصباتي/ الصفياري للأمة، إذ تتعلق بالواقم السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي والعسكري(٧) ويبدو لأن كتابة قصة قصيرة أو اثنتين أو أكثر بشكل مفرق ومتباعد، لا تستطيع أن تجسد الانطباع كاملا، وبكل أبعاده عن الموقف الجديد، فقد بدت مناسبة فكرة كتابة عمل قصيصى متكامل ومركب، ويبدو تيسير في هذا المرقف شبيها برصيفه إمعل حبيبي، فكلاهما لم يسبق لهما أن كتبا عملا روائيا، وكالاهما يقدران أن القيصية القيصييرة، بالرغم من مواستها للكتابة في مثل هذا الظرف، فإنها لا تكفي للإحاطة بما يريد الراحد منهما تصويره والتعبير عنه، وقد هيتهما القطرة وللوهية، وأعانهما صدق الموقف على إنامة التكيف بين نعطى الكتابة: القصمة القصيرة والرواية، فكانت الرواية القصييرة،، «السيداسية الإمدل، وأنت منذ اليوم، فتبسيس، جمم كل منهما في روايته من خصائص النمطين ما جعل عمله متمييزا وإضافة تجديدية، تجسدت فيها روح المغامرة والجسارة والتحريب الروائي بكثير من الحذق والاقتدار، وقد احتال كل منهما بطريقة فنية على تقسيم روايته إلى (ست لوحات عند إميل، وتسعة أجزاء عند تيسير)، ينفل في باطنها وبتراصل فنها دبيب الحركة الحبة، ويشض فنها

ريسري بينها نفد الحياة، ففي مثل هذه الطروف يصعب على الأديب الاسترسال في التصوير والتركيب لبناء ورية طوية في ضرتم زمنية لا تعين على ذلك، يحكم الواقع وخاباتم الأشياء، فتتراجع فضيلة الصدر في نفس الفتان ولم نفس التلقي.

وفي رأيي، فإن (تيسير) نجع في تجربته الروائية الوحيدة في تنكب النهج التقليدي - الهرمي/ المدماكي البناء، كما هو معروف في الكتابة الروائية الكلاسية، وقد مدته ضبراته وتحاربه الثقافية إلى الامتداء بالتفسير المادي الذي يذهب إليه جورج لوكاتش، حيث يقول ه . شالروائي العظيم لا يعتبر أن الصقائق التاريضية لمصرة تمرد بالضرورة مضمون أعماله الإنداعية فقطء بل وتحدد أبضبا شكلها الأساسي وأسلوبهاء فليست الطريقة التي بولد مها اسلوب ماء والسبيب الذي من أجله يشبين الكاتب هذا الأسلوب دون غيسره من الأسساليب مسالة خامية بالكاتب وجده، وليست مجرد ذاتية . الذاتية الردشة(٨) وأقيضل الأشكال، جدا كما يقول مميريس لوموك معن الذي يستنضم منادته أفسغنل استخدام، وليس هناك تصريف أخر للشكل في عالم الرواية(٩) فهل نجح تيسبير في استخدام مادته أفضل استخدام، ووفر بذلك، وبالشكل الذي وقم عليه لروايته خصائص الرواية ويحدثها الفنية؟ لقد انفتح تيسبير في روايت على منظاهر اسلوبية جمعة التنوع من خبلال تطعيمها بمظاهر انماط أسلوبية حديثة عن طريق الراوي الداخلي والشداعي، والصوار، ونمو صركة السبرد في نزوعه إلى الانطلاق احيانا، والراوحة بين أساليب قص متنوعة: المونولوج الداخلي، والربيورتاج السردي والطاسم التسجيلي التقريري، حتى إلى حد الهنبان والفرائبيات

والأحلام والكوابيس، ومزج بعض هذه الأساليب معا في ثلاجم نفسي/ عضوي، بحيث تنسلل إلى ياطن النفس وحناياها وثناياها الداخلية دون شوة الذروة أو العقدة والانفراج، كما في الأساليب الكلاسيكية، فأحداث الرواية لا تجرى ضمن خط مستقيم، ولا تتطور من موقف إلى موقف، وإو أراد لها ذلك لأصبح من العسير الوقوف بها عند حد قريب، أو لكانت المقالة أوفى بالغرض الذي يريد أن يبين عنه، إن لهفته على متابعة الكثير من اعراض الحياة والإحاطة ببعض تفاصيلها من خلال إخضاعها لرؤيته التي يريد نقلها إلى المتلقين من أجل التعبير عن علاقات جديدة، ومن أجل خلق التأثير الذي يريد أن يستجضره في أذهانهم، قد فرضت طيه للمة كثير من الشظايا الدرامية العالقة بالصياة، يستعين بها على صنع عالمه الروائي ويخترع بوساطتها أجواء هذأ العالم، كي يمثل بهما صبورة للحياة أكثر رشاقة وصدقا وانسياما وقوة؛ فالجياة، كما يقول أندريه جعد «تعرض علينا من كل جهة كميات من شظايا درامية، ولكن من النادر أن تتابع هذه الشظايا مسيرتها وتجرى خطوطها كما هي العادة عندما يقوم بتنظيمها روائي ماء(١٠).

وعلى هذه الاسس من الفسروق ومن التسسايز بين المنهجين في الكتابة الروائية، يمكن تفسير الرأي لدى من قالرا بتفكك رواية تهسمور، ويافتقارها إلى التماسك في بنائها، إذ قساسموها بما هو سالروف لديهم في الرواية الكلسيكية، ولم يدركوا أن القص الروائي الحديث أغذ يتجه إلى ما يعرف بر (الوليفونية)، أو تعدد الاسمواء، ونلك بتداخل الاساليب والشسفوص والمواقف من أجل كسر إيقاع السرد المسطع التقليدي بما فيه من رقابة، وإغذاء القص بالساليد، متنوعة، وماشرة، أو غير مباشرة،

صرة (موزولوج داخلي)، فظهرت تقنيات جديدة تطورت على اسسها اساليب القص ومستريات التعبير، نتيجة للمضاهيم المديثة في بناء الشخصية من جانب وفي علاقة الشخصية بالراوي من جانب اخر، وقد اعان ذلك كله في مصاولة تلمس دروب غير مكتشفة من خلال التخلفل في النفس الإنسانية اعتمادا على تطور المعارف. الإنسانية الحديثة.

ومن الملاحظ أن إمكانات تعيسميس واستبعيداداته اللغوية والأدبية قد أقدرته على تنقبة التعبير القصصيي لديه، من ميراث ثقيل من الطرطشة العاطفية والرومانسية المجنحة، والزخارف الأسلوبية السقيمة، فتخلفت على يديه لغة قصصية غنية في إيقاعها وفي قاموسيا وتراكيبها وقدراتها الدلالية، حيث جاءت لغة متوهجة بالمركة والحيوية، متسمة بالاقتصاد والتركيز، متدفقة بالحياة، تابضة بالرموز والإيجاءات، ومع تلك فقد ظل يتوخى سمهولة اللغة ويساطتها، ودقة التعبير من خلال إجادته انتقاء المفردات الدالة، وصوغ عقودها وتراكيسها مكانت صبياغاته وتعبيراته، حتى في مستويات السرد العادية، لا تتدنى ولاتتهافت، فهي دائمًا جبة متوترة غنية بدلالاتها ومراميها، ولارتباطها بحقيقة الموقف والحياة في النص وفي الواقع، ولكونها تنبع من نفس مسادقة في موقفها وفى تقديرها للواقع والحقيقة وفى تعبيرها عنيما.

ويعد هذا كله، لابد من الإشسارة إلى منا يلف به شيسميو أراءه، ومنا بيطن تعبيراته من روح التمكم والسخر الحاد الجارح، حيث يقصد إلى ذلك متعمدا من خلال إبرازه عناصس المفارقة أن التناقض في المواقف

وفي الحياة أو في الشخصيات، ويبدو كانه يتخذ من هذه الروح الصدى ومسائلة في تصرية هذه الفسارقسات والتناقضات في الحياة والسياسة في ناحية، وإلى تعميق الشعور الماسوى والإحساس بالحنن، حمقلا للنفوس وتتبيها للرعم من أجل إثارة النفعة وزيادة فاعلية التاثير فالحزن «الذي يتمثل في قصص أو غناه مبك ، مظهر من خطاهر الإنسفان على الذات، الذي يعكس عطف على موضوع خارجي فني، والإنسفان على موضوع خارجي فني، والإنسفان على الذات، نتيجة لإحساس داين عند المر بانه أمير كفه التخفي على شكلات، ولذك نقول إنه أمر عارض في أوالت الأردة والحيرة، ولا يمكن أن يكون «مسفة الصيلة وإن بدا ألى الحاجه كالقوم الثابت أو الوصف الملازم، (١١).

ويبدو تيسمير بهذا الإبداع الموجز الذي انقطع به الوعد، كنانه اطمان إلى أنه بهذا التشخيص قد أدي وأجب الشقف الوطني الخلص، إذ أشار به أيضيا إلى علاج أحوال الأمة، ظنا منه أن هذه الهزيمة قد نسهت الغافلين، وردرت القصرين حتى الستهترين ماحوال الأمة والوطن علي جميع مستويات الحكم والمستوليه وعلي هذا، هل تحتمل أن يتسرب الى النفس سؤال ظني يقول: هل اطمئنان قصيص لقيامه بهذا الواجب/ الدور، جماء من الإقدام على الانتحار بعد هزيمة ١٩٦٧؟ وعندما اكستشف أن الأمية لم ترتدم، ورأى في نقبائج هيرب التحريك في عام ١٩٧٢ ما أكد له أنها الفصن. الجذم لشنجيرة الهيزيمة في عنام ١٩٩٧، اشتم علمه أو تذوق مرارة الثمار الدانية القطاف من خلال ما طرحته ثلك الحسرب منذ يومستد من ثمار العلقم والفسطين، أثر الانسحاب، وأقدم على الرحيل بطريقته الخاصة، في نبل وجراة، وعن طيب خاطر.

ارائتم، أبها السيدات والسادة الى أي حد كان ذلك

الرجل مفعما بحس العظاء، وإلى أي درجة كان يقدس مثال السنوليه؟!

أترون، أيها السيدات والسادة، إلى أي حد تميز قيسير بكثير من عناصر الفرادة؟!! وبعد، أبها الأشوة الثقفون، هل تسمحون، أو هل

بضايقكم أن (اسألنا): هل من أجد قبنا بشبه (تبسير)

في جماع شخصيته؟؟

الهوامش:

- (١) دم على رغيف الجنوبي (تيسير سبول) مجموعة مقالات وكلمات إعداد لجنة أصدقاء تيسير سبول (مخطوط)، من مقالة صديقه د عز الدين النامد ق ۷۸ ـ ۲۷
 - (٢) تيسير سبول العربي الغريب فايز محمود ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ط١ ، ١٩٨٤ : ٥٠
 - (٣) مبخل إلى علم الأسلوب دار العلوم للخباعة والنشر الرياض، ط١٤٠٢ هـ/ ١٤٨٢م : ٧٤
 - (٤) المعطوط المشار اليه سيابة : ٧٧
 - (٥) انظر الشاعر القثيل، تيسير سبول: ١٥٢ (٦) الأعمال الكاملة - انت منذ اليوم : ٥٧ - ٥٩
- (٧) معلامات في النقد الأبين . كتاب بررى يصبر . عن النادي الأبين في جدة ـ ج١٥ ، م٢٠ ١٦٦ ـ بحث لنا بعنوان مسداسية الأيام السنة. الجنس الأنبى
 - (٨) براسات في الواقعية الأوروبية. ث: أمير إسكتير الهيئة الصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٧: ٢٢٢
 - (٩) صبنعة الرواية. عبد الستار جواد ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد سلسلة الكتب المرجمة (١٠١) دار الرشيد للنشر: ٤٦
- (١٠) انظر أشكال الرواية . مجموعة مقالات، تمرير واختيار وليام فان أوكونور ـ ت: تجيب الماتم . منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد . سلسلة الكتب الترجمة (٨٠) . دار الهيئة للنشر ، ١٩٨٠: ٧٤٠ ـ مقالة وأندريه جيد ومشكلة الشكل في الرواية كارلوس لاينز ـ ظهرت القالة في سنة 1981
 - (١١) شكرى عباد الأدب في عالم متغير الهيئة المسرية العاسة للتأثيف والنشر. القاهرة، ١٩٧١: ٤٧.

حمد سليمان

السبراري.

من مقى أن ارتاح قليلاً الشارع خالر والشال على الحيطان علا والشال على الحيطان علا من حقى أن اخلع هذا الجورب كى استحضر صحفى الأولى قد اتحرر ثانية من جلدى... قد اسال حراس الفابات عن الغابات وقد اتخيل نفسى مامونًا

مرّ الباصُ

^{*} جزء من قصيدة طويلة مد المقطعان الثاني والرابع نثريان

ومشق هواءً الغرفة سربُ المُتْتصرينَ وبَقِيَتُ في الأقفاصُ الببغاواتُ وشرطي يتسلّي.

سبت ممطرٌ ويارد لا أحد في الشرفة لا أحد على مقعد يُدُخُن لا أحد في المرُّ لا أحد في مُوْقف الباص لا أحد في الطريق إلى عيادة الأسنان لا أحد يتلصَّص على النِّسوة العرايا لم تجيء جوليا لم تجيء لنشرب القهوة لم تجيء لنكملُ الحديث عن راميو لم تجيء لنعانُ حَرِّينا الصغيرة لم تجيء لتسمع قصة الحمال والبنات لم تجيء لتدخل البراري لم تجيء لتعرف آنها أجمل مما تعلن الرايا هل يسمّی تهرّا ما ً لا يُحابى سمكًا ولا يريح الغرقى؟
الأسماءُ عُلَبٌ والطرق فى البرارى حُرَّةٌ كالذئابِ
الملرق ليست طُرقًا
فلا تُصْبَهُوا تانهًا بى
التائه لا يعرف انه تانة لكننى اعرفُ
بائعى التحف وشمامى اصبح النَّساء
التائهُ لا يعرف أنّ الجبالَ فى الليلِ كجمالٍ
لا إعناق لها تمشى.. والمدنّ إيضاً
هذا الشارع هل يُفضى إلى جوليا لم الة النقودِ
الكتبوا ولدتُ على سلّم البنك لكنها انثى
تعشق الذكرر والسفنَ والقهوة التركيّةُ

وتزهو براكبى الاحصنة يثقبون سُحُبًا ويُطيرُون بالرصاص قبعات الغير جوليا طيبةً جدا حَسِيْتُنى قاتلا لاننى اعشق المقانقَ وارهائيًا لانَ أمِّي السمُها رَيْبُ لا تُشتِهُوا الله بها ولا زجاجة كولا ولا تُشبّهُوا أسدًا بوحيد الذيل الوحشُ ليس عِدَّة خراف مُهضوعة وقروا الخراف الاسد أسدً والفار في العُبَّ يلهو

من قال أنّ الله لا يُحبِّ غيرنا من قال أن صائدي الحيتان صاروا سمكًا وإن حاملي السُندُساتِ أصبحوا مُزارعين طنين مثلنا

> من قال أنَّ شاريى الكولا لا يكنبون أبدًا وأنَّ هذا الماءً لا يُدلِّ مثل النور والغيومَ لم تكن زادًا سنَةً اخرى

أسُقطتُ عندما سَنُلتُ في منتصف النهار عن عمري سنَةً.. حذَفَتُ في الصباح عندما تسلُل الهواء طيبًا وصافيًا

وعندما تراجع الغبار

قد أصدر في العشرين يوم السبيّت كالإسكندر الفازي وقد أصدر أية تزازل الجميلة التي ايتُها جسّمٌ بمجده تزهر

من قال أنّ الوقت الله تُسَكَ عُملةً

ارقد من يومين في السرير مثل جُنّة

ارقد من يومين في السرير مثل جُنّة

واستطيع أن أظلَّ مكذا قرئا

ومنتطيع أن أظلَّ مكذا قرئا

او منتصفاً بالصمت كالجدار

مل يُصدق الجباة أنّ آلة النقود لم تَدُرْ

وهل يُصدق الشرطي أنني أسير في الطابور

ولمن يأمدن الشرطي أنني أسير في الطابور

وانني اتلو انشودة الرجال الجوف قبل النوم

كن أطرد أحلامي

على البلاط مثل جَوْرب بالنار لا ألهو

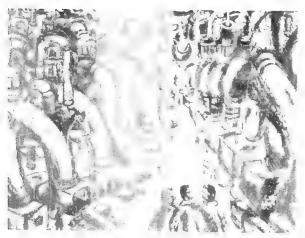
سَبْتُ ممطر ويارد لا أحد في المسعد لا أحد في قاعة القديق لا أحد يكتب قصيدة جديدة لا أحد يرسم قلبًا على جدع شجرة لا أحد يوقف حدبًا تُطلُّ من جريدة لا أحد يمنح العقيد نَظَّارةُ طبِّيَّة لم تجيء جوليا لم تجيء لندفعُ الشتاء معًا لم تجيء لتعلن مُحميةً مزارع العاج لم تجيء لنشتم المداخن لم تجيء لتعرف الفرق بيني وبين والت ويثمان لم تجيء لتعرف أن المأذن لا تشبه المدافع والدَّانَةُ لا تصلح شاهدًا على الزواج لم تجيء لتثبتُ أنها أنثي لم تجىء لنكمل الحديث عن خُرافة الحُريّة

هذا الشارع هل يُفضى إلى قلبها ام الآخر الموازي لم يعُد قادرًا على احتمال السُرُّ مَدْرً من الزجاج اكتبرا أفكُّر بإحالة شعب إلى التقاعد وإنجاب آخر لا يشبه الغبار ادخلي يا جوليا صوتى مَخْزنٌ للسمك وحيواناتي تثقب الهواء الذكرُ عل يُشبه المُسخَة الأنثى هل تشبه الوعاء ادخلی یا جولیا قمر منتصف النهار لا يُعشى ولا ضجّة الألوان لم أكن فظاً ولا ساقط القلب جرليا طيبة جدًا

جسدها لا يخصبُها أجيانًا نسيته مرةً في سرير ذكر لا تعرف اسمةً ومرة في القهي ألأنها تظن نفسها ملكة وجسمها خيزًا؟ لم تجيء جوليا لأن أطلنطا لم ثزل مفقودة لأن السُّبُّتُ يشبه الخميسُ والأحدُ سبتُ آخر لأن الغيوم لا تعرف الجفرافيا لأن مذاق القهوة لم يزل هُوَ لأن القصيدة الجديدة لم تعد جديدة لأن اللَّهَرِّبَ لم يعد نبيّاً - اكتفى بالحشيش والبانجو ولم يعد قادرًا على تهريب ثورة أو فكرة -هل أضيف المهرة التي لا تحب السكُّر والمعطف الذي لشخص واحد؟

صلاح أبونار

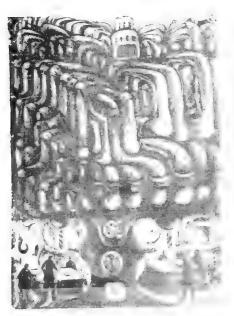
فى لوحسات فتحى عفيفى الآلات تلتسهسم البسشسر



لوحة ١ . اكريليك علي ورق . ٨٨ سم × ١٠٨ سم



ئوجه ـ ۲ ـ الوردية ــ الوان زيت على توال ـ ۲۰ × ۲۰ سم



لرحة ٢. المكبس ـ اكريليك على ورق ٥٠ × ٧٠ سم

ذات يوم وقف المفكر الإنجليزي الشهير توماس مصوور يتدامل الريف المحيط بعنزاء. وكان الريف المنبسط أمام عينيه هو ريف انجلترا التيوبرية، التي انجزت مرحلة في تحولها صوب الزراعة الراسمالية، من خلال حركة الاسيجة والطور الجماعي للفلاهين وتحييل المنارع إلى مراعي للاغنام وعندما انتهي من تلمله متذكراً ما كان عليه الريف قبل نلك، علا إلى مكتبه ليكتب في صفحات كتابه بيوترياء ١٩٥١ عبارته الشمهيرة: ولقد توحشت الاغنام، ضالاغنام

وفى عالم الفنان فتحى عفيفى ما يدفع الذهن فوراً لاستدعاء تلك العبارة. ففى لوهاته التى يسيطر عليها عالم عنابر المصانع الكالح الكثيب، والبشر المتناثرون الضائمون داخل شبكة مائلة من الآلات المتداخلة المسيطرة والمتعلقة، لايمكن للمشاهد سوى ان يشعر بالانقباض والذعر، ثم يردد: ولقد توحشت الآلات فالآلات تلتهم البشره.

الموضوع: لحظتان

نجد مصادر تجرية فتحى عفيفى الفنية فى حياته وتجريته المهنية الطويلة، فالفنان الذى ولد عام ١٩٥٠، وحصل على دبلوم فنى صناعى تخصص برادة عام ١٩٦٨، قضى حياته بعد هذا التاريخ عامالاً فى للمسانع الحربية على آلات خراطة المعادن. ولم يقدر له أن ينفصل عن حياة ورش

المسانع إلا لفترة ثلاث سنوات، هميل فيها على تقرغ فنى من رزارة الثقافة، ليعود بعدها إلى عالم الأسلى ومصدر تجريته الفنية: مصنع ١٤ الحربى لصناعة مراسير البنادق

وكان لتجرية التفرغ تاثيرها القوى والمباشر. فإذا كان العمل قد انخله التجرية الإنسانية، فإن التفرغ جاء ليبعده عن سطوتها المباشرة، سطوة كانت تحرق وجدانه وتسيطره على بصره وبالتالي مضرداته وادواته وكيف كانت النتائج؟ تمكن من تحرير عالمه من القيم الشكلية الواقعية للأشياء، ليخضفي عليها الخيال الذي يجردها من واقعيتها لكي يمسك بجوهرها. واستطاع تحرير شموره من السطوة المباشرة لمناخ العمل اليومي بضغوطه وقهوه وحدته، ليبلور شموراً جديداً اقل صخباً وإعلانًا عن ذاته، لكنه اعمق وانضج إنسانيا.

يُعبر الفنان عن موضوعه عبر لحظتين متناقضتين، في الأولى يُعبر عن جبروت الآلة وتوحشها، ويتجه في الثانية صوب تأكيد وجود الإنسان وحضوره في مواجهة الآلة.

فى لوحات اللحظة الاولى يكتشف وجود ثلاث دلالات متمايزة تنظم شعور الفنان بها وتعبيره عنها، وهى: الغابة والثكنة العسكرية والعملاق المتاله.

في الدلالة الأولى وتمثلها اللوحات ١و٢و٣،

تظهر الورشة وكانها غابة عذراء متوحشة تتضخم الآلات ويتضاعل البشر، ومع تضخمها يتحور شكلها لالات ويتضاعل البشر، ومع تضخمها يتحور شكلها الالات وتتقارب لقولد الدلالة البصرية لكافه أشجار الفابة، وزحام قطيع حيوانات خرافية لإيظهر منها الغابة، وزحام قطيع حيوانات خرافية لإيظهر منها سري سيقانها الضخمة. وتغقد مواسير الالات سنانها الطبيعية، فتتكاثر وتتفاوت في احجامها وتتفرج وفي تحولها هذا ترحى لنا بشكلين نباتات شيطانية تفطى سماء المصنع لتحجب عنه الضوء، شيطانية تفطى سماء المصنع لتحجب عنه الضوء، والهواء، وتعاين وزواجف هابطة من اعلى وكانها تشارك في حفل بدائل لتضحية بالبشر.

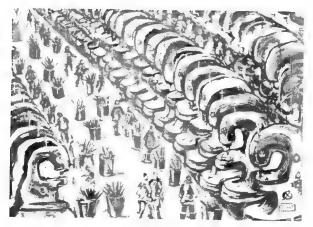
وفى الدلاة الثانية وتمثلها اللوحتان ؟ و"، يتخذ المصنع هيئة الثكنة العسكرية. تتخسخم الآلات مكتسبة شكل هيوان خرافي، يجمع بين جسد الميوان ورأس الطائر الجارح وتصافظ الآلات على كثرتها السابقة، ولكنها تفقد تنوعها وتباينها الداخلي وتتماثل شكليا، بالضبط كتماثل الجنوي والاسلصة والمهمات العسكرية. وهي لاتزال على زحامها السابق ذاته، لكنها الآن تفقد عشوانية التجاور وتداخله لتنتظم عبر صفوف معتدة مستقيمة ومتوازية، تماما كانتظام صفوف الجنوي والعربات والدبابات والخيام. وإلى جوارها يقف اليجاس العمال، في الحجام صفيرة يسيطر عليهم

القهر والعجز. ويتولد عن دلالة الثكنة معنى هام: القولبة النمطية، وبالتالي غياب التمايز والحرية .

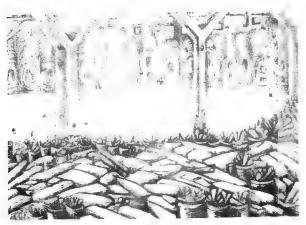
في الدلالة الثالثة: العملاق وتمثلها اللوحة ٦، تتحول الآلات من التضخم إلى التعملق. ومع تعملقها تستعيد حيرًا كبيرًا من شكلها الواقعي، وتفقد كثرتها لتصبح التين او ثلاثا فقط بينهما فراغ يشغله البشر الصيفار. ويولد التعملق معه معانى مجددة. المنى المباشير والواقعي وهو قوة الآلة وسطوتها ، واخر غير مباشر واسطوري وهو التاله والقداسة. إن العنى في جاجة إلى توضيح. تبدو الآلات في رسوخها وتعملقها وتفريهاكاتها تماثيل لألهبة بدائبية قديمة. وتلك العناس وهدويها، وظلالها وضويها الضافق التناثر، تقترب من جو العبد الوثني القديم، وهؤلاء البشير في حبركتهم الهادئة المنتفة حول الآلات، ووقوفهم ناظرين الي الأرض أو شاخصين إلى الآلات، يظهرون كمتعبدين يتحركون في أرجاء المعبد أو يقفون أمام المذبع. وثنية حديثة، وثنية الآلات والصناعة.

بالتناقض مع اللحظة الاولي والمسيطرة، تتكنن اللحظة الثانية والاقل حضوراً وقوة، وتمثلها هنا اللوحتان ٧ و٨.

هنا يتعملق الإنسان ليصبح الوجود الرئيسي إن لم يكن الوحيد، وإلى جواره يتراجع وجود الآلات ليصبح هامشيا. ويرافق هذا التعملق تحولات أخرى



لهمة ٤ - العثير - جيرشيني - ٥٠ سم × ٧٠ سم



لهجه ده و الراکد ـ رسم خيرشيني ـ ۵۰ سم × ۷۰ سم

تعمق دلالته ويترى معانيه ما هي؟ في إطار اللحظة الأولى يبدو الإنسان هشا غارفًا في الظلال، والأن يزى قوة في الظلال، والأن المصودة في التكوين ويُراء في المصدود، في اللحظة الإلى كان العمامل يجلس في المصدود، أو يقف مطرق الراسي أو يسير ضائفًا ويسطر وفي اللحظة الإلى كان يصور كفرر أمام الله، وإذا ماظهر كجماعة يظهر كحشد أو تجمهر أو مجرد ما ظهر كجماعة يظهر كحشد أو تجمهر أو مجرد يققون مصاوني عشواتية. والأن يظهر العمال كموفة وموية يقون معاون في وقفتهم إرادة واحد، ورفقة وموية إنسانية، وروح جماعية تسيطر على الموقف مشكلة إنسانية، وروح جماعية تسيطر على الموقف مشكلة علاقاته وتداخلاته

إلا أن تلك اللحظة لاتتواجد بشكل مطلق، فهنا وهناك وفي قلب لوصات تلك اللحظة نرصد لالات تعينا أمن مديد إلى اللحظة الأولى. وإذا نظرنا إلى اللحظة الأولى. وإذا نظرنا إلى اللحقة وقم على سبيل المثال سنلاحظ تضخم العاملين وما يوحى به تكرينهما من قوة واقتدار، لكننا سنلاحظ أيضا سبقف المسنع الذي يبدو كسقف قفص حديدي، يحاصر من هو داخله نافياً حرية.

الأسلوب: توجهان

يعانى اسلوب فتحى عفيفى من توتر داخلى ومفارقات واضحة ، ونلك فى مستوى الأداء وطبيعة ونضج التقنيات والاساليب التشكيلية المستخدمة

وإذا نظرنا إلى مجموعة اللحظة الأولى، سنجدها نتوزع بين أسلوبين أساسيين. يتجسد الأسلوب الأول في اللوحتين ٢٠ ، والثاني في اللوحتين ٤ وه، بينما تقف اللوحتان ٢ و٦ في منتصف الطريق بينهما.

في لوجات الأسلوب الأول تلاحظ، أولاء حيوية الخطوط وعضسويتها، وسيطرة المركة وتولدها الذاتي الدائم، وسيولة التكوين أي الثمارج العضوي المركب لمفرداته، والمزج بين تكرار الوحدة الواحدة وتمايزها الشكلي. كما نلاحظ، ثانيا - وجود تناقض تكويني محسوب، يمنح سطح اللوحة ثراء وتمايزا وتنوعًا بصبريا. تناقض بين الأشكال الأسطوانية والطزونية، والأشكال الهندسية المستطيلة والمربعة والمكعبة . والتناقض بين الأشكال الكسيرة والصبغيرة، الذي يتقاطع مع تناقض الاسطواني - الهندسي، ويتحمد مع توزيع مكاني محدد لكل الأشكال الصنفيرة والكبيرة. والتناقض في درجة كثافة سطح اللوحة، بين مناطق كثيفة الأشكال داخلها مسبطر توتر التكوين وتنافس عناصيره، وإخرى قليلة الأشكال داخلها يسبود هدوء التكوين وتحانس عناصيره. وفي النهاية التناقض بين كتلة الآلات المسيطرة على فضاء اللوحة من أعلى إلى أسفل، وتلك الساحة البيضاء الصغيرة شبه

المثلثة المخترفة لكتلة الآلات من أسفل حتى منتصف اللوحة أو حتى مركز التكوين.

تقف غلف هذا الاسلوب عاطفة حارة بنت وقتها، وعين ذات مخزون بصدري وتشكيلي قوى، ومقدرة على تحويل وتبديل المفردات الواقعية وإعادة خلقها، وحس راق بوهـــدة التكوين وتمايز عنامىـــره وتناقضها وتوازنها ، وإخضاع طبيعي للوعي والمنى الستهدف لمقتضيات عملية الإبداع، وعفوية في الاداء توجهها عين حساسة تعرف كيف تضبط عفوية الخلق.

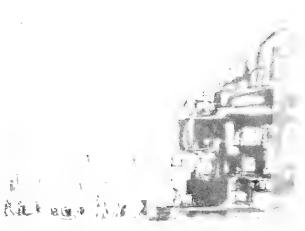
وبالتناقض مع الاسلوب الأول يقف الأسلوب الثانى كيف؟ هنا تغيب أن تضعف حيوية الخط وعضويته، فيسود الغط الهندسى السنقيم ويبدو الخط العضوى محض امتداد له. وهنا يُسيطر السكون والانتظام على التكوين، فسلا نجد حركة التوالد الذاتى المتلامم للإشكال. كما تغيب سيولة التكوين، حيث يسود التجاور الهندسي الرتيب.

وهنا ايضى يضيب التناقض من صلب تكوين اللوحة، لتحل محله سيمترية التشابه والتكرار. فلاتتمايز الآلة داخليا، من حيث الحجم ونوعية الاشكال العضوية والهنوسية، بل يسيطر الشكل الطبيعي بما يحتويه من قيم عقلية وواقعية، وأن تقلح

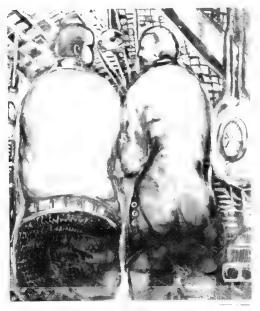
التحويرات هنا وهناك في التخفيف من سيطرتها .

كما لاتتمايز الآلات فيما بينها، فهي نسخة واحدة
بتكور بانتظام عبر صف مستقيم، لينكور الصف
ناته مرة علو الاخرى ولا يتغير فيه سوى تأثير
المنظور. ويمكن لنا أن نستمر في المقارنة بين
الاسلوبين، فهنا تتواجد الأشكال في درجة كثافة
واحدة، فلا تتمايز داخليا تبعا لتباين درجات الكثافة
والتنزع الشكلي المرتبط بها، ومن ثم تتراجع درجة
التسوير داخل التكوين، وهنا نكتسشف تناقض
المساحات البيضاء والسوداء ، ولكنه تناقض من نعط
مستقيمة توازيها اخرى هندسية بيضاء مستقيمة.

تقف غلف الاسلوب الثانى أيضا عاطفة حارة، ولكن بلا مفوية وبيناسيكية فى الاداء، بل يسيطر عليها مفهوم عقلى يسعى لتوصيل دلالة محددة، دلالة شعورية وعقلية يُعلى من شائها على حساب حرية الإبداع وبيناسيكيته. والوجه الآخر لسيطرة القصد العقلى التعبيري، هو تطرف وضخامة الشحنة التعبيري وطابعها المباشر، ومن هنا نلاحظ الفتامة المسرفة للوحات هذا الاسلوب، قتامة ينقصها الاعتدال والتوسط الضروريان لتحويل الحقيقة الواقعية إلى حقيقة فنية.



لوحة ٦ . عامل والة ـ أكريك ـ ٥٠ سم × ٧٠ سم



لوحة «٧» متشابهان ـ حبرشيني على ورق ـ ٨٨ سم × ١٠٨ سم



لهمة د٨٠ صباح يوم جديد ـ الوان ١١٠ سم × ٨٠ سم

طلعت فيعرر

دجاجة لا تقبل القسمة على ثلاثة .



بات واضحاً أن أبي يتهيا لطردى من البيت، في الماضي كان يكنى أن اقوم باي من أعمالي الطائشة، كان أرسب في الكلية أو أسمن شموراً بسبب المظاهرات، حتى يقوم بآخذي من يدى ويفاق الباب وراثي دون أن ينبس بكلمة. الآن أنا في وضع أفضل بكثير من الماضي، فانا أعمل مدرساً وإحصل على قدر لا بأس به من المال، كما أننى - ومنذ سنوات - وُلقت في نشر الكثير من المقصص، وكان أبي بعد قراءة متانية القصصي يأسي "جمودي بعد أن يرى صورية - وهي صورية أب قاس دائماً - يكتفي بالقول: هل هذه كتابة هذا بصاق، غثيان، أنا لا أعرف كيف ينشرون وقاحة كهذه توقفت - الآن - قاس دائماً - يكتفي بأسوري وقاحة كهذه توقفت - الآن - تمامًا عن الكتابة، وأخذت أفكر في الحياة بطريقة عملية، فأحصل على مان يزيد عن حاجتي، وأشرب الخمر، وأضحك كثيراً وكانتي كنت محروباً من الضمية وأجلس على المقدى مع زملا عمل أم يقراوا كتاباً وأحداً في حياتهم ولا يهتمون من المياة إلا بجانبها الحيواني، فيهدور بيننا حديث طويل رسا بينما أبي يتندر «الآن لا نرى اسمك ولا في صفحة بإحساس القوادين، مع راحة تفسية لم أشعر بها في حياتي من نش بينما أبي يتندر «الآن لا نرى اسمك ولا في صفحة الوليات».

کانت امی مد زراج اخوبی واخواتی تحتار فی مجاجه (۱۵۰۰ کمه تقسمها بیننا، فکانت تعطی کل منا نصیبه وتحتار فی الربع الباقی، واکنها تجاس صامتهٔ تراقب این حتی بیایی بندید به شم تقوم ، بهدره وحدر ، بتقریب الربع الباقی إلیه، وبعد ان نتتهی من ذلك ترفع عینیها فلباز قلبلاً نتشاعد إن كنت اراد با ولكنی لا ارازع عینی عن طبقی، كنت حزیناً دائمًا، كانت الكفّة ـ طوال سنوات شبابى ـ تعلق وجهى، وإنا أرى هذا الحزن فى الصدر الفوتوغرافية التى أخذت لى حين كنت صغيرًا، عيون عسلية راسعة، غارقة فى الحزنِ.. سائت أمى يومًا عن طفولتى فقالت:

- كنت حزينًا - صامتًا وحزينًا - وكانك ولدت بالا أم.

الأن بعد ان خرج ابى إلى الماش لا يشغل باله غير فكرة تزويجي، وهو لا يعلن عن افكاره مباشرة لانه يعرف طريقتى فى تحطيم أحلامه الخاصة بى، ولكنه يلجأ إلى طرق ملتوبة، يقرل. فكر فقط، مجرد تفكير. وسوف ترى كيف أساعداء: أو يتحدث عن إحدى قريباته، ويعدد أمامى محاسنها ثم يسائني رأيي بعد ذلك. مرة صرخت فيه قائلاً:

. لماذا لاتميش حياتك، يالك من أناني هتى تريد أن تحيا حياتى أنا .. إنى أحس بك دائمًا وراء راسي، ولا أستطيع أن أفعل شيئًا مرن أن أشعر بك تراقب ما أفعلة.

المضرت أمى من القرية فتاة جامعية هى إهدى قريباتها، وزعما انها جاحت لكى تقضى إجازتها الصيفية وتساعد أمن من المصيفية واساعد أمن أمن البياء واستطعت أخيرًا أمن من المالية والبياء واستطعت أخيرًا أمن من المالية المالية المالية التواقق أن المالية من المالية المالية مناحًا والمالية مناحًا والمالية المالية ال

لم يصرُّح أبي بطردي من البيت، ولكن صراخه الذي ملا البيت أبان عن ذلك.

قال: الحرام هو ما تريده، والحرام هو ما تقعله، والحرام هو ما تؤمن به وتكتبه هذه المرة خرجتٍ من البيت طواعية، واغلقت الباب خلفي مون مساهدة من أحد.



شاكر عبد الحميد

مكان للصوت والصمت والظل والغياب

تبدا رواية متصريح بالغياب المكاتب معتصم الشف المثب بشغول الراوي إلى المسكر الذي كان قد المضى فيه فترة خدمته العسكرية الإجبارية، وقد كان هذا الدخول أو هذه العودة من أجل البحث عن رواية ما، كان قد نسيها وسط أكداس الملابس والأواني والكتب والمهدات العسكرية.

لم يكن هذا البحث عن هذه الرواية التي لم يقل لنا الرواني من كاتبها الأصلي سوى حيلة نكية لكتابة هذه الرواية المفاصقة ولم يكن هذا المخول إلى هذا المسكر، أن هذه التكتة المسكرية إلا حيلة للخروج منه أو محاولة لكتـابة الدلات المختلفة للغيـاب داخل هذه التكتة خذا حماد الدلات المختلفة للغيـاب داخل هذه التكتة خذا حماد الدلات المختلفة للغيـاب داخل هذه التكتة

هناك أربعة معاور أساسية يمكننا أن نتسلمها ونحن نتصدى للحديث عن هذه الرواية و هذه المعاور هي:

أولاً: المُكان

هذه الرواية ـ دون شك ـ رواية مكان، والمكان هذا له دلالته الجغرافية والتاريخية والسيكولوجية والاجتماعية المختلفة.

شالإطار المكاني الضاص الذي تدور هذه الرواية في (بجائه هو مدوسة عسكرية التصريض داخل اكته عسكرية اكبر، أما الإطار المكاني العام فهي الوامل الأكبر الذي يضم مثل هذه الدارس ومثل هذه المسكرات، ومثل هؤلاء البشر بحركاتهم وتقاعلاتهم والمكارهم ومشاعرهم وإحلامهم، وانكسارات هذه الإحلام إيضاً.

وهناك عدة أماكن فرعية داخل هذه الثكنة العسكرية؛ فهناك المضرن الذي يجلس فيه الجنود ويتصدفون

ويتسامرون ويفسكون وفي توضع الد صفائب البغزة المستمرة البغزة المستمرة البغزة ال

هناله إيضاً فصول الدراسة التي تتم فيها عمليات التسويس لطالبات التسمويض العسكري، وتتنوم استشدامات هذه الفصول إسنة ووفقاً لمبيعة النشاطات داخل العسكر دهذا الفصل للصيف، هذا الفصل للشناءة، ففوقة التدريس التي تتم فيها عمليات القطم والتعليم خلال النجار تصبح ليلا مكانا للنهم والسعر والشحك الذكريات.

من بين الاساكن الضاهسة هي الرواية هناك إيضاً وسكن الطالبات، والنوافذ المرجوعة فيه والتي تصميح وسميلة للتصارف والتشاري والتسواصل بين المجنود والطالبات، و تتفير أضواؤها باغتلاف هالات الشعمة الليلية، وسكن الطلبات هذا هو ايضاً موضع أهلام المند وذكر والهم وأمانيه.

هناك ايضاً مكتب المقدم (والمقدم هذا هو امراة ذات ربية عسكرية) وهناك نافذة في هذا الكتب كانت المقدم تنظل هذه منها ألم المتتب كانت هذه المراة خطال هذه خطال هذه الفافذة ذلك، وقد كانت هذه المراة خطال هذه الفافذة المتالغ بيدن هدف (تصحد في الأحسران والميانا والأحساران والأحساران والأحساران والأحساران والأحسارات من الأحسران والأحسارات المقاسمة عند ذلك وسع صرور الوقت تناقست المنافذة داخل للمسكر حين المؤلفات، هيذه الشاخمية واختلفت من المكال

هناك، إغسانة إلى هذه الأساكن فرعية آخرى مرتبطة بها سنل: صبالة سكن الطالبات (التحقانية) وللملايم، والمعامات، والمرات، والبقة الحالكة في فناء المسكر التي ينظر إليها الراوي كثيراً وهو يستديد خبراته، وتكرياته الليلية في هذا المكان الخاص.

يهمى الرصف العام للمكان غي بداية الرواية بطبيعة الرواية بطبيعة اللايان قاتمريض وما يصيطبها، هذا للكان الشامار، وصحفه الكاتب في بداية الرواية وصحفا المكاتب في بداية الرواية وصحفا التكنيل فدنه الرواية والقائم على أساس الاهتمام برصح بتايا الاشياء والثارها اكثر من الاهتمام برصحد أو وصحف الاشهاء دانها، تكنيك يقرم على أساس التفكيك اكثر من الاشهاء دانها، تكنيك يقرم على أساس التفكيك اكثر من الاشهادة، هذا المكان الكاتب في بداية الرواية «مكان إذا نظرت إليه من بعيد أن المكان إذا تلازم الإسر فريب، وعلى امام بنيانه، كان كل جرم قريب، وجدت انه دم اكتمال إدامة ويبه ويان ما المؤمن بنيانه، كان كل جرم قريب، وينا المؤمن أن المنظرة إليه من بعيد أن استقرارية ويبه وإن استقر فيه مقتبا ريان استقر

الامتمام الضاص بالكان في الرواية هو امتمام في الفتام الأول، بدلالات هذا الكان، وابرز دلالات هذا الكان من الدلالات هذا الكان، والغياء في جوهوه مرتبط بالثر، والأثر في جوهوه مرتبط بالثر، والأثر في جوهوه مرتبط بالغياب، والغياب المادت في الرواية هو غياب للبشاه، وغياب للإدارة المصددة في الرواية هو غياب للشياء أخرى كثيرة منها في الجزء الأطبع، من هذه الراسة.

نتيجة لاهتمام الكاتب بالمديث عن الفائب، وعن الشفى، كان هناك اهتمام واضح لديه بوصف الأبراب اكثر من اهتمامه بوصف ما يصدن وراء هذه الأبراب،

وقد كان هذا الاعتمام الضاص بوصف الأبواب اكثر: فاعلية في الإيماء بما يمدث خلف هذه الأبراب وما يعور داخل المساحات التي تؤدي إليها هذه الأبواب.

هناك اهتمام بوصف باب للغزن (مخزن كتب ومتعاقدات الجنول واهتسام خاص بوصف ايواب المصاسات (او دورات الياه) واهتمام ايضاً بوصف اصدات الايواب سواء كانت هذه الاصوات تحدث على نحو حقيق مسموع ومحسوس او على نحو متغيل ال

«منتصر القفاش» هر إذا استخدمنا مصطلعات باشدار مصالح بالمرابة - هو رصلاً والبروابة - هو رصلاً والبروابة - هو رصلاً والمنطقة على مطالة والمنطقة المنطقة المنطقة والمنطقة والمنط

الداخل وورى الخارج ويمرف الماضى ويتوقع المستقبل. كان الراوى الجالس بجوار باب للغزن دائما فيكلة لا يريد أن يسخله شبيها بدويانوس، الرقبط بالموت والسياة، بالبداية والنجاية، بالخلل والنور، بالمضول والضروح، بالتواصل أو شقدان التواصل، بالمكنة والتعلق وريعاً . بالرعى المشتى للغشم على ذلك.

كان ذلك الباب كلما انفقع مظتنت أنه سوف ينخلع ويندب على البلاط محبثاً صحياً سيؤديد قوياً في انصاء المرسة، باب من قطع خشبية متماحدة على بعضها وتظور في انحاك رجرس السامير الصدقة، ومينما يسمى وإحد ويستند إليه، يسارع بالإيتماد عنه قبل أن يقع.

تشترك الأمكنة الضامسة في هذه الرواية، والتي تعدثنا عنها مع مكونات اخرى في هذا العمل كن تسهم في خذق الدلالات الكليبة لها والمكون الشاني الجدير بالاهتمام هو العموت.

ثانيا: الصوت/ الصدى/ الصمت: هناك دلالات عديدة للمسوت في هذه الرواية نلكر منها.

 ١ . الصوت كوسيلة للمسوير تصولات العبالم الخارجي والعام:

وقد كان هذا واضحاً مشلا في بداية الرواية حينما مسرخ المعدول في الراوي الذي عداد كي يب هذا عن إليه إلياء مسرخ فيه معتقداً أنه أن تهرب من المهمة الموكلة إليه (القدمة) هذا الصدوت الزاعل المعدول امساب الراوي بالرعب الشعيد فتحول العالم بالنسبة له في لحظة شديد الكافة والتركيز إلى صدوت مرعب يصدم الآلدان ويجمل

الذات تقالاضي وتتبعد ونة سبح، فإزاء هذا المضمور الجارف الفلاب للصوت الرعب الفارجي الكبير والذي يعقب هضمور واضح لا سعت الكثيف الجارف الجاثم تقيب الذات وتتحول إلى ريشة في صهب الرعب ذرة في الهواء فائدة كل إحسا ساتها بلاتها ويقداتها.

٧ ـ الصوت/ الصدت كوسيلة لرسم الشخصيات:
 كانت شخصية المقدم (وهو امرأة كما قلنا) بشكل
 عام شخصية قلية الكلام «تكنفى بالإشارة من ينيها
 أن راسها. إشا. إن تصنن استخدامها كانها جمل

كانت هذه الشخصية ثليلة الكلام، لكن كلام الجنور. حولها من أجل تفسير مسمتها، هذا كان كلاماً كثيراً، وكانرا يختلفون حول تفسير معاني إشاراتها.

ثم أن هذا الصدوت (صدرت القدم) هذا الغائد, رغم حضوره، يتلاشى نسبياً خلال أوقات كثيرة من النهار، ثم أنه أيضاً يسكت فيهاة اثناء أحد الطوابير بينما كانت تنظر إلى (لا فعف)، وعنصا تصاود الكلام بصد ذلك تنشيم عا كانت قد بدات تقوله، ثم نعرف بعد ذلك أنها مريضة وأن موضية قد يكون جسياً أن نفسياً، نكتشف إيضاً أنها تنظل قيادة منطرة هككة غامضة عاجزة عن التواصل لا مو أنتها ولا مع الخوين.

٣ - الصبوت كدلالة للتعنى والتخيل وتحقيق الرغية.

ففى الأيام الأولى من الخدمة المسكرية للراوى كان زملارة يكثرون من الأماديث والنصائح له بينما كان

يجلس صامتاً يصفى ويهز راسه ثم تدريجياً بدا يتخيل نفسه فيما سياتى من أيام . فادراً على المكى وإضافة مقائق جديدة ويرغب في مقاطعة من يتكلم، إنه يريد منا أن يصفسر معهم وبالمدوت، لانه غائب عنهم من خلال المعشر معهم وبالمدوت، لانه غائب عنهم من خلال العمت.

ة ـ الصوت كوسيلة لاستحضار الصورة:

تغلير هذه الدلالة الخامنة للمنون في شخصية محمود زميل الراوى الذي يحكى عن أحلامه بالفتيات وملابسهن الداخلية (بيتما يخفض الراوي صوته خائفًا) يمكي محمود بصورت مرتقع، بتجدث عن مروره بكل الغرف، ومع مدرور الوقت واستحرار الحكي، وزيادة حضبور صبوت مجمود هذاء وفقا للبنت التي يتجدث عنهاء يتجول مدوته بالنسبة للراوى إلى مدون يشجه الصورت الصاحب للإقلام السيتمائية، صورت يسمم دون أن يري، لكنه صبرت قادر على خلق هذه الرؤية، مبوت قابر على التشكيل والاستمضار للصور، صون يساعد على تمقيق الرغبة، صوى يصبح هو في ذاته رغبة في صورت يجعلك تغيب عن هذا الصاضي القاجل البلقع الجدب وتصفير في نفك الماضي (أو الستيقيل) للغضوضن للشرق التبغق حناة وإمنيات ومرجاء صوت قال الراوي عنه أنه دميون هو تصريح بالفياب، يصبرح به داخلك ويظل سارياً حتى تنشغل عن المبوده.

الانشفال عن الصوت يحدث لأن من يسمعه يصبح في عالم غير العالم، وفي حالة غير العالة وفي حضور غير هذا الغياب، صوت يفتح عوالم الغيال والأمنيات والفرح ولو على نحو رمعي. كاملةء

٥ ـ المنوت كدلالة تاريخية:

تظهر هذه الدلالة على نصو خاص في ذلك الاهتمام التخصيلي عن جانب الراوى بوصف الكيرية بن (أو مكبر الصحري) الذي تم تشخية الته الطوايير في هذا المسكر. كذلك الرتباط الكروفين تحمية العلم وبالعلم صنعه، وكذلك ارتباط الكروفين تحمية العلم وبالعلم الرمز الذي يتمبط معقره في المواشط الاسموت الخاص بالكروفين هنا يرتبط بدلالات تاريضية لم تعد موجوبة الأن، ربما يحلم بها الراوى ويتمناها، ربما يتذكرها ويفكر فيها خاصة في مرحفة ما بعد الشروع في السلام بين العرب واسرائيل، ربما يرينها لنفسه، وربما لوطئه.

١٠ الصوت كدلالة للغياب والحضور:

وقد ظهر ذلك . كما قلنا . قم إرتباك صدوت للقدم شلا رأسيانيا ما كانت تقوله ثم مرضها وغيابها . وظهر إيضًا في ذلك السعت الكبير للراوي عبر الرواية، فهو لم يكن يروى حكايات مثل بافي زملائه، وقد كان هو ايضا الوميد اللعائب بغم حضوره الدائم بهول باب الشفرن، وكان غيابه من خلال غياب صدوته وحكاياته رغم حضوره بالمشى للذى أو الجمسدي، هو الهوجيد اللاي لم يكن بتمدت إلا مع ظله ليلاً ، وهي يتمدت إيضاً عمكاية (ريما انه غائب وهتى عندما يقير أن يمكى لهم حكاية (ريما لمانت وريما لم تصدن) كان يفكر في نفسه غي صميفة للهائب ويقول موكنت ترى نفسك جالسا بينهم تصميل لمدينك، في يصف ما حدث واللات تسمع صدياتك كلة لماناك يوميد منا مرتبط بالمحرب والما الصفيدة والمكن، والحكر، والحكرا المكن والحكرا الكون ورسيلة للمؤسور وهذا الصفيدور المنا الكون ورسيلة المؤسور وهذا الصفيد والمناز المكن والحكر، والحكر، والحكر والماكن ورسيلة للمؤسور وهذا الصفيد والمناز المكن والحكر.

تمقيقها، وربما لم يكن ممكنا تحقيقها، وذلك لأن الذات هنا موغلة في الانكفاء على ذاتها والاجترار لأفكارها والحكى لذلك الجزء الخاص منها الذي يسممه وينصت جيداً، فناك قسم، في هذه الشخمينة بحكى ويريد إن يعضر في الخارج لكنه لا يستطيع تحقيق هذا المضور ريما لأسباب خاصة بطبيعته الانطوائية وربماء لأسباب عامة خامعة بالتحولات الهائلة التي طرات على المالم والوطن والميناة وجنعات الذات تهرب من هذا المنالم الكبير الهدد الرعب وتغيب عنه وترغب في المضور في عائلها الصنفيرر الشاص، وهو عالم انطوائي يصعب ان يتحقق في مضور الأغرين، لذلك تكتفي هذه الذات بأن تعضر مع نفسها، مع قسمها الأخر، مع من تعكي له، وتكتفى به وتحضر معه، لأنها عاجزة عن مواجهة الأخر، والمضور معه، وريما غير راغبة في ذلك. حتى المكي للأخر يصبح أمنية لا تتحقق، لكنها تظل امنية تسمم الذات أصداها وكانها هدثت، وكانها مستمرة، وكانها حقيقية، وكأتها حاضرة.

٧ ـ الصوت في ذاته:

في مراضع كثيرة من هذه الراية تتحول الكلمات إلى كانتات حية تسمي، حدث ذلك اثناء الإجراء السمي مقرض النتاح، ومن إجراء يصدث عنصا تتم سرقة احد الاشحياء في الحييش فيصروش الجنوة كل متساعيم واغراضهم من اجل البحث عن الشيء المنقود، وقد يعقب هذا الإجراء لجراء لخر عنما لا يتم المشرر على الشيء للفقود، إلا متم عندما يتم المشور علي، ويسمى هذا الإجراء (ماطية) ويقصد به أنه يقف الجنود . كنوع من الإجراء (ماطية) ويقصد به أنه يقف الجنود . كنوع من المقابل لهم - بالملابس - سنطية اسساط طوية، وهو

عقاب يكن له مفعوله الكبير، خاصة عنما يمدت ليلاً في الأجواء قبارية المطرق اثناء الرواية ينطق الصول كلمة وداخلية» بعد فرض المتاع هذا، بعد سرقة، أن الاعاء بسرقة بعض الحلى من إحدى طالبات للدرسة، وتتحرل هذه الكلمة بالنسبة الراوى إلى كائن متجمد حر، برين،

كذلك شإن هذا الراوي، والذي كان يقدم بتدريس قراعد اللغة العربية الحاليات هذه المدرسة بهد تدريهها وشلال ممارسته لعمله، أن بعض هذه الكلمات تتحول إلى انحال الجسد، لمحمده هو، ويتحرل هو من خلال هذه اللغة القملية إلى فاعل فملاً، أن حالم بالفحل، راغب في التراصل بوصنده محمون ويوت على الكخالفون. إليّه وكانت كل كلمة تشكل بدلخلة إحساساً خاساً معهن.

٨ ـ الصوت/ الصمت:

يهـتم الرارى بوصف اصدوات الأبراب وهي تقـتم وتخذى وغبائيًا ما تتم هذه الصركة بشكل مـتــفيل استههامي، وغبائيًا ما تصدت هذه الصركة الأبواب في الذهن دين صدوته هي صركة صدورة اكثر منها صركة صدت صدورة صامئة تصدف بدلظه دين صدوته سمت خاص يحدث بدلظه وخارجه صحت يعبر عن المحدة والمحشة واختفاء الشمور بالحياة والصركة والصدت الظل هذا الرارى وخارجه ايضًا صدود القرب إلى الصدت.

٩ ـ الصوت/ الصدى: هناك اهتمام كبير لدى الراوى (وادى الروائي بطبيعة

المال) بالتعبير عن أمداء الامدرات، واعتمام خاص بتراكم هذه الاصداء: امصداء الصوفى أو القناشيدة بتجلياتها المنطقة ومدون العلم الرفرف في هذا القنطة ومدون الباء في دورات الياء، ومدون باب التشريق وابراب الفصول وإصداء الحركة في للمرات حتى سكن الطالبات ومكتب للقدم، ويتحرل مددي المدون الميانة إلى مدون، والمدون يتحول أمياناً إلى كانزر هي صحوب كما قال الكانب (صدون خلاصا تقدم الرقت، يقدمون أمداؤه بغيض عن دورة كمدون، يشال ليسمع مسود يتحرك ويتنفس ويلمبه صون يسمعني مدوني).

١٠ ـ الصوت/ الذات الإبداعية:

الصدوت في هذه الرواية يمكن أن يكن اينساً وسيلة لتدبير عن النص والتغير والتطور والفروج من موسلة إلى حالة، الصدوت يمكن أن يتجون موسلة عنا أيضاً وسيلة البحث عن الذات الإبداعية في خروجها الواعلى المثابر المستمر عن مرحلة الاقتداء والصالكات والمسالة وكتابة الإبداع الخاص، حالة عبر سفها الواجه الأكثر عبد عنا خاص إصمائاتي له مورص على الزيتان من هذا المصود عليه يعتن عنا عن هذا المصود علي الزيتان عبد منها المحدد في الزيتان عبد منها المحدد عنا المحدد في الزيتان من هذا المحدد عنا المحدد في الزيتان عبد المناسبة يستمني يرتبط هذا المحدد ألم المحدد المناسبة المحدد المناسبة المحدد المناسبة المحدد المحدد بهذا المحدد المحد

وُلِاقًا : الظل:

النظل، ظاهرياً، من البدا السابي للحياة، في مقابل النظل، ظاهرياً، من البدا للديكون الخلا قد يكون الخلا قد يكون الخلا قد يكون الخلا قد يكون النظامة قد يكون الإنسان، وجميع الخلا قد يعتبي غياب مذه الربح اي الحرت، ومنيع الخلا قد يكون صنيحاً للهذة الربع الفائلة قد يكون صنيحاً للهذة الربع الفائلة قد السنانية أن مسسابالة الشنانية أن مسسابالة الاستعشارياً.

النظل عند يونج هو الجسيز، النامي للتطور في الشخصية، الجزء الذي يسمى نمو التفرد والخروج من الشخصية، الجزء الذي يسمى نمو التقلدات 2014 الاكثر تحتياً الإنسانية الإنسانية المتلاقة المتلاقة المتلاقة في الرواية في مواقف عديدة منها على سبيل المثال لا المحسول المتسالة المسيل المثال لا المحسول المحسول المحسون المحسون

١ التقل الجانب الأخر من الشخصية:

ويظهر تلك فيما قاله الراوي هي بدلية الرواية من أنه عقدماً بدخل هذا المكان (أو المسكر) لأول مرة فإنه ترك ظه في الشارح ينتظره (هكذا مباشرة) ويرافيه دف. چيخل أو يهرجل معنياً نفسه بلغر لا يهجره».

٧ ـ الكال// الشخص البديل:

اليضاً عندما شام الراوي بالتدريس الدواعد اللفة المسرية ويتأعذباره بديلاً أن امتياطيًا لدرس لخر على المسرية ويتأعذباره بديلاً أن امتياطيًا لدرس لخر على ويتأك طويلاً يمتقد أنه بديل أن طأل الوظام المقارمة في معلم معتقداً أن الآخر سيتقل إلي هذا الممل ويقوعه ويعلق عليه لكن للطم المتقد كان معلماً غير معقيق، فقد كان المطر القراري هذا المسرية وهدياً، كان معلماً غير معقيق، فقد كان الموالد المتوارع وهدياً، كان معلماً غير معقيق، فقد كان الموارع المتوارع وهدياً معلماً فير معقوم، فقد كان الموارع المتوارع وهدياً معلماً المحدودة بين وهدياً، موارد للحام المحدودة بين وهدياً، وهدياً المتوارع وهدياً المحدودة المحدودة المتوارع وهدياً المحدودة المحدودة

والظل في الرقت نفسه هو المطيفي والبديل في الواقد نفسه هو الذات وإنحكاس هذه الذات في الواقد نفسه، هو مراة الآخر وداخلها في الوقت نفسه لائه ، هذا الآخر مراة الآخر وداخلها في الوقت نفسه لائه ، هذا الآخر لم يكن إلا همة الذات الملولة التي لم تكن الآكا خلال كل هذه الإقالات إلا مجود على لها، ذلك لاتها لم تكن تمي ذاتها وتمرف قدراتها، أو تعرف أيضاً أن مقيقتها مرجودة بداخلها اكثر من وجودها خارجها في أخر متخهم أو متخياه، أو يمودها خارجها في أخر البدائلة ، في الواقع . غير موجود، مستمته الانا وعاشت تتخيل وجوده والترقيع حضوره حتى تكثف من خلال انتكاسها عليه مقيقتها ويهودها، والقال هنا كانه مراة نتجلس من خلالها الذات وتكشف عن نفسها فيها.

٣- الغال/ الصيبة:

قد يتحول الغال إلى شخص يلكر الراوي فيه دوباً
ويغتار له اسماً ولا يكف عن مناداته والحديث معه قائلا
له مباغلي، بنظر إليه، ويتبعه ويختار اجزاه منه يصدفها،
يريد أن يحرره منه، ويتمر مربع، إن يفقد قليلا
محتى الشمارح، ثم يلتقى به فجاة ويدكيان مما عن المتقادما لبحضها البحض ويسبران مما عدا، ويرتبط هذا للعنار بدرجة أن بلغري بللعني السابق (رقم ۲) للغل.

ة . القللال كادوات لرسم العالم الفيزيقى:

ضهناك اهتمام في الرواية بروسف ظلال للباني للتغيرة بتغير موقع الشمس، وظلال الجنود على البواية وخلال الطوايير، وظلال الفتيات على محملة الارتوبيس، وظلال لافتات أرقام وسائل النقل، وظلال حقائب الفتيات

أثناء المطلات، وظلال اجساد الفتيات ذلتين وهي تتحرك وتتداخل وتتشاطع وتتجاعد وتتشارب وظلال جذوع الاشجار والاغمسان. إلغ مثل هذه للكونات للستخدمة في رسم مشاهد هذه الرواية.

الغلل كتعبير من فنائية أو انقسام الذات:

ويظهر ذلك على الستوى السطمي في ذلك التصوير الخاص في الرواية للحالة التي يصبح فيها للفرد خلان، واحد يتقدم وأخر يتبعه وكيف يتبابل هذان الظلان مواقعهما عندما يستدير الجميد.. إلخ . أما على للسترى الأعمق، فإن الكاتب استخدم مثلا التعبير وكانني، كأداة للتعبير عن الالتباس والتعبد والتماثل وعدم التماثل وحدوث الوقائم الداخلية والخارجية أوعيم صدوثها أو قد استخدم هذا التعبير بشكل خاص عند جديثه عن تلك البقعة أو المنطقة المالكة في عمق فناء (أو جوش) المدرسة تلك المنطقة التي يأتي منها النويتجي ليتمم على الشيمة، منطقة ترتبط بالشوق والشيمور بالطارية، ويجود من يتبع المرء ويشرصده، ويريد أن يمسك به بسبب أغطائه أن إهماله الخجمة منطقة تمتلئ باعتمالات الغطرء ووجودها مرتبط بالناطق الفزعة بدلظنا والتى تجمد الرعى والتفكير والضيالء هذه النطقة الصالكة الفامضة ليست موجوبة هناك في فناء الدرسة، بل هنا في داخل الراوي، موجودة داخل النفس البشرية، وتزداد مساحة هذه للنطقة المظمة خلال حالات الوجية والمزلة والخوف وعدم البقيق، وامتزازات الثقة في كل الطلقات، حالات يعرفها من جرب الخدمة ليلاً في الجيش وخاصة في ليالي الشتاء، ثم برهة ورأى الثمابين تفترسه في أحلامه العابرة الكثفة هذه. نام الراوى وحلم ـ وريما لم

يتم وام يمام. أنه يتجه صدوب هذه المنطقة ألحالكة ويصد عد سلم سكن الطالبات في غرفهن رهن نا ناتمات مهادن، ومم يمادين أيضاً، نام وحلم بباته ينام ويلة يسلم سلاحه أن سياتى بعده في الفدمة ربا كان سيسلم هذا السلاحة لظله الفائب، ربما أم يكل يريد أن يسلم هذا السلاح ابدأ، ربما كان يريد أن يظل صحه هذا السلاح دائماً، وهو في صالة يظفل: ربما، ويما سحة هذا السلاح دائماً، وهو في صالة يظفل: ربما، ويوما... تقداخل حالات البقظة والنرم، الوعى والحلم زمن الصلم ظل لزمن البيقظة، وزمن البيقظة ظل لزمن السلم ظل لزمن البيقظة، وزمن البيقظة ظل لزمن الطام، نلك الزمن الذي غاب وقد لا يعود.

وبشما يكون الصدى ظلا للصوت، والأنا ظلا للآخر، والآنا أيضاً ظلا للذات، والفياب ظلا للصخمور، تكون مثلك أيضاً تفاعلات بدرجات متترعة بين هذه الأصول وهذه الظلال، فهلكه اللحظات كما قال الراوى ولا تفاص لك إلا بالاثنين، بالرجهين تتجع في إقصماء إحداهما والسيد في طريق معتدون النظر من اتجاهين، دون نقاطعات، وفجاة يتبدد الامتداد، تعود إلى وقت ضبطت أوثات على رنين مغتلفين،

كان هريرت سينسر يقول أن الاعتقاد في الأطباف والأشباح رمياة الجماد والمظرفات الخرافية هو السنول عن الاعتقاد فيما يسمى بالطيف أو القرين أن الظال أو الذات الثانية أو الشقيق الداخلي أو شفيق الروح، وهذه المماني كلها مرتبطة بشكل أو باخر - فيما نرى - بجيلية القياب والمضمور، وبأن الذات في الأعمال الفتية الجيدة تكون مضفولة بالغياب اكثر من انشغالها بالمضور، وأن الذكريات والتذكر هو تما ضمن الانشغالها بالمضور، وأن الذكريات والتذكر هو تما ضمن الانشغال بالفائب وكذلك الغيال، وكذلك الاعتمام بكل ما هو غامض وخفي وغير

مدوك على نحر يقينى كلها انشفالات بالفياب، والفن المقيقي صوجه نحر الفياب يتنكره ويتضياه ويتمناه ويطهبه، آكثر من ترجيه نحر العضور الفوترغرافي.

رقيعا: علالات الغماب.

منتلك عدة دلالات للغياب في هذه الرواية لمل أهمها غيبنا تعتقد ما يلي:

٧ ـ اللقيناب/ النسيان:

ويطهرنك على نصوغاص مثالضالا تلك المدارلات الاستمرة والمتكررة خلال مواضع عديدة من الرواية، من چالتي الراوى لتذكر بعض الأغنيات قدفيب وتصفير خالسيات الفري بدلاً منها، وإيضاً تلك الأشياء (الإبراب خالسية) التي يحاول تتكرها فيجدها استحالت إلى نقطة متالاتية ضمن تقلط عديدة بعضها في مقدمة الذاكرة. ويضبها الكرة في خلاياتها.

٢- النفياب المغلق والغياب المفتوح:

واللعنى هنا مصده، ويرتبط بشكل خاص بالعطلات التي يحصىل عليها الجنود وطالبات مدرسة التمريض، فقد يكون التصريح الخاص بالقياب الذي يمنع لهم مصندا، أو مطفقا (عدة ساعات أو أيام مثلاً) أو غيرمصد يصفيرح ونهائي (خاصة بعد انتهاء فترات خدمة الجنود. غي العيش).

٣ ـ الحرص على إحداث الغياب:

والله مثلا من غلال نلك السلول الخاهر، الذي كان يقيم به بعض الجنود ويهتمون من خلاله بتقليم ارداق

التقويم المائطي (تنائج المائط) للشعور بمرور الزمن وقرب نتهاء شرق الشدمة. كما ظهر ذلك أيضًا في سلوك أحد عمال الطبخ الذي تزايد عدد الدجاجات التي يضمها خُسة، ومجانا لاصنفائه الجنو، مع قرب انتهاء فترة خدمته المسكوية.

الغياب في شكله الوثائقي:

ويظهر ذلك على نصو محدد في شكل الوثيقة الشامعة بتصريح الفياب وكما ظهرت في نهايا الرواية وهو روية من مناطقة والموادن عدد أمام الجذارات لتمدد اسم الجذاري والزمن الذي يصرح له تفييه خلاله وغير ذلك من الطويات.

٥ ـ الغياب كوسيلة لتاكيد الذات:

وينظهر ذلك خالال الرواية على نحو خاص في ذلك السلوك اللانت ألذى قامت به الفتاة الطويلة والتي ظلت لئم وترجو من أجل الصصول على إذن بالفياب (زيارة لئم وترجو من أجل الصصول على إذن بالفياب على هذا والإن أو هذا التصموريع على هذا والإن أو هذا التصموريع على هذا مؤكدة مريتها في الاختيار ما بين الذهاب في إجازة أو البقاء بالمسكور وهو شكل من أشكال السلوك لا تقوم بها إلا شخصيات على مشاوف الاضطراب نتيجة لفقداتها للتقة في الذات وفي الأضر، وفي الواقع وفي القوانين، وفي كل شرم.

٦. الغياب كدلالة تاريخية:

ويظهر ذلك على نمو ضاص في صورة تلك المعركة الرسومة على تقويم الحائط والتي ينشفل عنها الجنود

أي عن مذه للمسركة وعن دلالاتها بإصحماء ارقام الانشجارات للوجوبة عليها وايضاً بمديقهم عن تواقه الاسبور المرتبطة بها.. أن ناقع يعنى أن اللساراء الآن أصبحت شيئاً عائبًا, وماضياً ولا يعانى الالل على نصر حقيق. شيئاً عائبًا, وماضياً ولا يعانى الآن على نصر حقيق. كذلك فإن تلك السبورة التي يتم التعليم عليها في هذه المرسة لم تعد في كامل سوائحها بل ظهرت عليها بقع بضاء كذيرة تما كتب في اعلاماً ترازح الأسس المناس المؤسى المؤسى المؤس

٧ ـ غياب الهدف الحاليقي من وراء السلوك:

يرتبط بلامنى السبايق ذلك السلوك الضاص الذي الصبح يشخل معظم ولت الجنود فى هذا المسكر. فقد الصبح شطهم الشاخل أن بالإمرى شنل قائمهم الشاخل بان يطبرا منهم الشاخل أن يأن فناء الغوسة من أجل جمع الأجراق الصدفيرة للتناثرة ويضعها فى مساكيق القدامة ويميث اصبح شبط ليقاع عدد العركة التهارية وفى التجاء فقدامة او بعيماً عنها، على تحو مصدوله الإن

٨ ـ غياب الخارج:

فالمياة كما تمدن في الواقع والبعتم خارج منه فلدرسة المسكرية تكاد تكون غائبة على نمو بارز عبر عنه الرواية.

 ٩-غيباب الدور الجنس التقليدى (أو السلطة للخترالة):

فقر بأخل هذه فاثكنة المسكرية يترم الرجال بالرار

النساء (الطبخ - تتظيف للمرات بدورات للياه - غسل لللابس والأطباق... الغ).

بينما تقوم النساء بادوار الرجال التقليدية (القيادة وإعطاء الأوامس. الخ) في شكل هو اقدرب إلى ما اطلق عليه الكاتب عبد الحكيم حيدر في إحدى الناقشات التي دارت حول هذه الرواية اسم «السلطة المشرقة».

رفي رأينا أن هذه السلطة المشترقة تفاهر خالال الرواية على انحاء عدة مثل:

ا - سهولة قضاء الوقت خارج المسكر خلال الليل أو خلال التهار مون ضحابط كافية، من خلال التسال والجلوس على الشاحى الخارجية أن الاتصاء بحدوث مرض آحد الاقارب والمحمول على تصاريح للنهاب وكلك صمولة الدخيل والخررج لبعض الشخصيات رغم عمم لرتباطها المخصوى والوظيفي بهذا للمسكر(مثلا المناة أمل التي تذهب وتجيء بحرية خاصة عنما تغيب

ب. تظهر هذه السلطة للخترية ايضاً في شخصية
فقت بب الشرفي (وهو هنا رجل هذه المرة) للله الذي
يفتلس أية لصقة لينام في مكتب بي تعتمد عليه الملاحم
(اللراة) في أي شيء إلا في الشرئين للقية وملفات
الطالبات وهر مواج بالمكايات خلصة التطق منها
بالحب والجنس، وهي دلاسا مكايات الاشرين، أما ذاته
هر رمكايات عن فلفير موجورة وغائبة، وهو يمكن ميا
عن هذا الزمان الذي يفتقد للرجال وعن الناس ديترع
زسان، الذين لا يصائلهم أحد وهر صافسر لكن دون
مناطات رمتي السلطات المنزجة له سلطات يستطيع أي
جندي مدهور أن يفترقها بان يروي له حكاية أن تكتة
جندي مدهور أن يفترقها بان يروي له حكاية أن تكتة
حضية.

ج- رقم ما يشيع في الرواية من مطردات المياة المسمولية حتى القدم . القصول . المسول . المساكر . الفتحة . القدم . الشخص . الشخص . الشخصة . الشخصة . الشخصة . الشخصة . الشخصة . المسلكرية . فرش المتاح . الداخلية . المسلكرية . فرش المتاح . الداخلية . المسلكر في المساكر في المساكر في المساكر في المساكر المساكر المساكر المساكر المساكر المساكر المساكر المساكر بعد داخر المرويات عياة المات والاسترشاء عياة ما بالهدف، كان يكثر فيها إيضًا القوة والإحساس بعد داخر المرويات عياة ما المساكر عين الذات وعن الذات وعن الذات وعن الذات وعن الذات وعن الذات وعن

والرجود الإنساني الضاعن في هذه الدولية ليس وجودا هدينا منامية الادوار للوكولة للتكور بالإثاث كما ثلثاء وبن ثم فهو مجتمع اقرب ما يكون في مجملة إلى مجتمعات الاندورجونين أن الجنس الشائث أن دافهرمافروييت، ذكوري وانثري في الوئت نفسه فالذكور

يمسب صون ويفسلون ويطب خون ويكثرون من الحكي والكلام، والإناث يقدن ويشحكمن ويحكمن، ويكثرن من الصمت والنسيان.

واختراء

فإنه رغم ما في هذه الرواية من جفاف عاطفي كبير ونشوب انفعالي عند معظم شخصياتها وإن لم يكن كلها فإنها لا تبخل علينا، ولا يبخل مبدعها مختصور الققاش علينا أيضاً بعشهد جميل مؤثر يتم فيه تصوير فقيات مدرسة التمريض مذه شلال بعض أوقبات النهار وهن يجمعن الثوت من نوق أغصانه، وهن يتدافعن ويتحركن ويتواسلن من خلال التوت في أيديهن، والثوت ينتقل مع نبضات تليلة من الفرح ومرجات كبيرة من الإصلام، أحلام تصدر، لكرايس كلية حاضرة، بالغياب.





رحيــق الســواحل

مهداة إلى الصديق الشاعر عبد الكريم الطبال

اليلًى أمدُّ يديا! أعدُّ تمارًا طريًا! الليلي.. أعدُّ سريرًا من الفيم أشحى نبيا! ... أمّد إلى تكرها كى تُحدُّ لذا معها، ما تبقَّى من العم جسراً شنيًا! سياختكم ممثّها الذهاب إلى صمّتها في جرامات ناى

منداه الجنون!

في هنايا الحنين..

سياخذكم صوتها لصهيل البلابل، وهي تمطعلي كتف الريح

مثقلة بالظنون!

وليلى تحن إلى وجهها

وتُشرع نافذةً

كسُّرِتها يدُ العمر (.....) ليلي رحيق السُّواحلِ

مى مرجِها القجرى

نشيدٌ سماواتنا معبدُ السحر فينا

وايلى شجيراتنا فى الهواء،

نُواحُ كمنجاتنا عند منتصَفِ اللَّيل

تفاسكنا المشتمى كالعذاب وبعن أوقع الليل: ليكى وبعن شديد الموج: ليلى وبعن ذديمة الفجر: ليلى تجرية على مهورة

مسيعتها اللغات

وجدة ـ القرب



کل شیء علی ها پرام_____ ﷺ

قبل ساعتين من رفع الستار عن بداية عرض مسرحية «الجريمة الكبري»؛ وممل الجميع. وقف المطون في الطرقات المُمينية بين جنبات الكواليس، يقيضون على مزق أوراق النص، يراجعون أدرارهم، انشغل مهندس الإضباءة في اختيار الكشافات، وقد نثرها بحيث لا تسقط إضاءة مباشرة على شخوص المسرحية. انهمك المخرج في اللاشي،، كان يرتطم في الأشياء والقاس، دون وجهة محيدة.

ريما كان أهم ما يشغل الجميع، هو مهمة مهندس الديكور.. أن ينجع في إغراق السفينة. فكان عليه أن يطمئن على إجراءاته بحيث يتم الخرق في أقل الخطوات وعلى مهل ويأمان كامل . وهي تعليمات المخرج وتحذيراته ايضاً.

اكتفت دام السعد، عاملة البوفيه بالدرران حول النطين، حاملة صينية نحاسية متهالكة تطوها اكواب الشاى الساخن، وقد خصها صاحب البوفيه بالمطين بعدما قرر أنها شاخت ولم تعد تصلح لملاقاة جمهور المشاهدين، ثم عين بدلا منها بعض الصفيرات الجميلات.

ولانها تعلم دهاليز الكان منذ سنين بعيدة في هذا السرح العتيق، فقد هبطت، وانحنت، حتى نجحت في الوصول إلى مهندس الديكور الغائر تحت مستوى ارضية غشبة المسرح، منهمكا في ضبيط غطرات مهمته، ولم يجمر خاطرها بشرب كرب، برر ذلك بعدم رغبته في إلقاء أي شيء في جوفه. ربما تغذله السفينة فلا تغرق ويضبع مضمون المسرحية كلها وجهد الجميع. لم يمهلها للحوار والإلحام، تركها وابتعد عنها. أخيرًا انتبهت دام السعده للعم دكاملء اللقن الذي يفضل البقاء مع مهندس الديكور تحت خشبة المسرح كما اعتاد دائمًا، حتى بعدما الفى المخرج الشاب دوره والزم المثلين بحفظ الأدوار جيدًا وعدم الحاجة إلى مُلقن، كما يحدث فى كل المسارح الحديثة.

مال إلى أذن وأم السعد، قائلا:

«من ثلاثين سنة وانا مُلدّن، النهارده عيل من دور ولادنا يلغي دوري.. تصوري، ومصمحت شفتيها، مع إيماءة عصبية صامتة، ثم همست وكانها تحادث نفسها: ولا بعت كرياية شاى واحدة، لضرح اللّذن علبة سجائره، فانتفضت وقبضت عليها: «ممنوع، نزع الطبة ويده بقوة: «ما أنا عارف، أشعل سيجارته متمهلا وسحب عدة أنفاس مثلاجقة عميقة وينهم لافت، وهو يعلم أنها من المحظورات التي حذره منها الطبيب وإلا..

بدأ العرض المسرهى بتك الدقات التقليدية، مع موسيقى عالية لوشوشات البحر الهائلة وأصوات طيور البحر، بيز ` بدخر ويخرن المثلون لعرض المشهد الأول حيث وجدوا قتيلا في قمرته لم يطل الحوار، قرر الربان ومساعدوه إخفاء الخبر حتى نهاية الرحلة.

انتبه اللّه في معاملة البوفيه، كما لو كانا يسمعان الشهد للمرة الأولى. كلما حاولت النهوض انقض على ساعديها الضامرتين بكمه المقلطحة الغليظة. فتبسم بسعادة لا تعرف سرها، وتعبر عن رفضها بدلال غريب عليها عادة، هائلة: «سيبني يا راجل أشوف أكل عيشيء .. فهي تخاف صاحب البوفيه الذي يزجرها دائما على بط حركتها وقلة مبيعاتها، وقد بدا يخصم منها قيمة الزجاجات التي تتحطم عفواً . حتى بات كل همها للمة الفارغ قبل حرصها على بيع المثلئ.

شكت للرجل همها الجديد، وهو ما الثاره، فقال: والله أضربه، فقدمت إليه كريًا من الشاي، لم يعترض، بدأ يحتسمي الشاي في روية، لكنه اشترط عليها أن تشاركه بشرب كرب أخر.. لم تعترض أيضًا.

فضلت أن تتربع على الأرض، وإن بقى مقرفصًا غير حريص على ضم ركبتيه المنفرجتين أصبحا وجها لوجه، وكل منهما ينصت متابعًا مشاهد المسرحية فوق رأسيهما.

بسرعة ادخلها الرجل إلى دائرته، عبر لها عن ضبوره واعتراضه على ذاك المخرج الذى مزق النص إلى قصاصيات روزعها على المثلين: ذكل مثل يحفظ دروه، لا هو عارف زميله ح ينتهي إمتى ولا إمتى هو نفسه ح يبدأه.

بدا يسرد نكرياته ايام كان المثل يحفظ كل المسرحية عن ظهر قلب. لم يصمت إلا عندما لمحها تهتم بوضع كريها الفارغ على الصينية، انفق بحيرية شاب فى العشرين، أمسك الكوب الفارغ فلامس أصابع كفها اليمنى التي لم تعد ناعمة، وإن بدت له كذلك تحت أطراف أنامله الخشنة. للوهلة الأولى لم ينتبه، لكنها قالت: «يا راجل عيب عليك»، ففهم 1.

112

بدت عليه حيوية قديمة ولت منذ زمن. رمى ببحسره نحوها فاسدات جفونها فيها كانت الإضاءة تزداد فوق خشبة المسرح وتتسلل نحوهما من خلال شقوق غامضة استطاع أن يتبيز منها حُمرة بشرتها النبي كانت شاحبة، وكانها عفراء في العشرين.

عايد الرجل سبابه، صب جام غضبه على المخرج الجاهل الذي عدل من النص الأصلي، «بالذعة ده راجل بيشهم فن يالم السعدة». هرب راسعها، ولم تصمعت: دوالله لن الناس دي يتقهم كنت انت اللي آخرجت السرحية دي».

دمين يقرأ ومين يسمع»

قالها سعيدًا، قبض على كتفيها بانامله العشرة. يهزهزها، فانجذبت نجوه بشدة. ربما تقوق قوة هزهزته، فانبعجت. الطرحة السرداء وانكشف شعرها المصبرغ عند أعلى الجبهّ الضيئة

لم تعد تشابع حوارات المنظين، طال انشيغالها بإعادة إحكام منديل الراس السنعول بالترش، ويشبعرها الموصيول بالمقاصيص وقد خلعت عن نفسها الطرحة والنديل لتعاود ارتداهما.

شعقاتها الطرحة طويلا، تفردها بطولها، تدفعها في الهواء عدة دفعات باد داع. ويحركة خبيرة توميّ بوقيتها لاستقبالها، تسعى لإسقاطها من على. تفشل، بعدما ترتطم المُرحة بالرجن. فتنبعج ولا تصل إلى راسها، وفي كل موة يقول الرجل مبتسعا: «اهسن»، فتضحك، يضحكان مثًا

وفي لحظة ينتظرها العم «كامل» أسرها أن تكف المجاولة حتى يسمعا الكمات التي كان يجب بعدها إغراق السفينة بقرف فاهلت تراهها قائلة: «عرفاها!!» .. إلا أنها صمعت أيضا وكأت على مضض

بإصرار نهض الرجل، جذبها من ذراعيها إلى أعلى، أمرها بالانتشار في تك الزاوية الضيقة، يطلان من تلك الفتحة، يتابعان اللحظة المنتظرة. لم ترفض ولكنها لم تنهض سريعًا جدبها محوه شدة، ورصلا في خطوة واحدة، وهما لا يدريان أنهما أن أيا منهما ضرب بقدمه عفواً صبيئية الشاى فتحطمت بعض أكرامها لم تحاول ،أم السعد، إلقاء نظرة واحدة للوراء نحر صوح التهشم العالى.

نظرة واحدة من الطاقة، كشفت لهما كل خشبة السرح فوقهما...

فجحا معا في حشر راسيهما، راسها العاري من النديل والطرحة السوداء وراسه الذي يبدر وكانه استطال وتعدد. بحيث سمع لراسها بان تلتصق براسه. وإن تلامست بعض من مواضع بارزة من جسديهما، لم يتململ احدهما حتى انتهى المثل من جملته الأخيرة النتفارة: وإن الجريمة الكبرى، لا يمكن أن ترتكب، إلا بواسطة مجموعة من الناس. ولأنهم جماعة فلا يشعرون بالمسئولية، وتقع الجريمة بسهولة».

بعدها انسل كل منهما ببعاء ويسكينة حتى عاودا الوقوف فى موقعهما الأول، ومن جديد عاويت محاولة وضع الطرحة السوداء فوق راسها لتلحق بالمثلين فور إسدال السنتار.

لم يمهلها، عارد اعتراض طريق الطرحة فلا ترسو فوق راسها، ويضحكان ثانية. علت الضحكات رزادت كلما كررت دام السعد، المحارلة.. فيما كان للخرج الشاب يصرخ من خلف الكرايس:

دأنا سامع صوت ضحك، منين الصوت ده.. أنا ح أجنز؟!»



الرؤية السياسية نى الرواية الواتعية

هذا بعت جيد، بنل فيه صناعيه جهداً كبيراً، وانفق في إعداده سنزات حتى ضرح بهذه الصحرة الشاملة، وبن عن كتاب الرواية ـ في الفترة التي جطها المؤلف موضوح دراسته - أن يعصوا بالرضا؛ فقد وتائز وموضوعية، وصنفها وبق ما البحث مان قضايا، واجتهد في طرحته من قضايا، واجتهد في البحث والاستقصاء، حتى ليمكن القول إن هذا البحث عمل فني له التدوية.

وكما لاحظنا في موضوع سابق كتبناه عن الشعر، فقد نهض كثير من الأكاديميين بعب، دراسة وتطيل

الروس السياسية في الرواد الواقعيد في مصر ١٩٧٥، ١٩٧٥ الركسورم شيك سين الركسورم شيك سين

غلاف الكتاب

الأعـمــال الفنيــة، وأراهــونا من الكتــابات الركــيكة ومن الأهكام الخاطئة التى يطلقها أغلب كتـاب الأعمدة الصــعفية الذين ـ لأنهم لا

يجدون وقدًّا للقراء الجادة ويكتبون بحكم وظائفهم - يمطروننا برابل من الكلمات التافهة التي يظفها اللق عادة فيضميمون بذلك قيمة العمل الفنى ويقيمون حواجز كثيفة بيننا وبينه ، وأحد تفشت عده الظامرة واستسرت فترة طويلة، ولكنها تقراجع الآن امسام اصسحاب الدراسات الجادة الذين يقسرون امادة الكلمة.

وحين يقول الدكتور حصدي حسين صاحب هذا البحث إنه انفق في إعداده ست سنوات، فنحن ـ بعد القراءة المتانية ـ نصدقه، بل ريما نعجب من أن هذا العمل الجاد أنجز

في تلك الفترة القصيرة: فالكاتب لم يكتف بالدراسة والتصنيف واتصابل والمالمارة واستسخالاص النتسائج لمضرات من الروايات، وإنما يصراب بأنه كمان يقف حائزاً أصام رواية يراها جديرة بالدراست ولكنه لا يعرف عن كاتبها شيئًا، ويدلا من أن يسقطها من حسابه كان ينفس إلى الناشر ليستقي مطوبات مفصلة عن كات هذه الريائة الجيدة.

اختار المؤلف الفترة من ١٩٢٥ إلى ١٩٧٩ أرائيسًا الدواسسة الروقة السيساسية في الروايات الروقة التي صدرت في تلك الفترة فقد المسلمة المتصديد المرايات التي رجع والمشرق إلى والمحقيقة ثلاث من مائتي رواية، والمتعدق والاثراء الإنزاء المستسيئ الفني منها أثر والروايات الإنزاء الإنزاء المستسيئ الفني المنابط، من وجهة نظره طبيمًا ثم المابط، من وجهة نظره طبيمًا ثم السياسية المسابط، المراقات على السياسية المسابط، المراقات المتابطة السياسية المسابطة المراقات المتابطة المسابسية المسابسية المسابسية المسابسية المسابسية المسابطة المياة الميانات الانتاء للمناسبة الميانات المستسبسة الميانات المستسبسة الميانات المستسبسة الميانات المتال من وجهة نظره طبيمًا ثم استراسية الميانات المتال من وجهة نظره طبيمًا ثم استراسية الميانات الم

وقد كان الكاتب موفقًا حين حدد تلك الفشرة الزمنية ليسمث في

إبداعات كتابها.. إن هذه السنوات المشر من عسر الوطن لا يمكن أن تُنسى ولا أن تنبعل جراهها؛ ففيها استعرت العروب وهيكت الؤمرات وتبعدت الأصلام و... في الواقع لن يسمقنا هنا إلا الجبرتي بمديثه السجوع الذي كان يلها إليه إذا أرتج عليه كما أرثج علينا الأن.. إنها سنوات والملاحم العظيمة، والحوادث الجسيمة، والوقائم النازلة، والنوازل الهائلة، وتضاعف الشرور، وترادف الأمسور، وترانى المن، واخستسلال الزمن، وانعكاس المطبوع، وانشلاب الموضوع، وتتابع الأهوال، واختلاف الأحوال، وقساد التبيير وحصول التدمير، وه موم الضراب، وتواتر الأسماب. الغره.

وهكذا تدفق سبيل من الروايات والقصص القصيدة والقصائد، وكثبت الاف الصفحات من منكرات القادة السابقين والسياسيين والمطلبن، وكل والصد من هؤلاء - ومن الفنانين أيضًا - يصاول أن يبرى، نفسه مما هدئ، أو يشكل من يترى، نفسه مما هدئ، أو يشكل من يكتفي تسجيل حالات الذهول اللني يكتفي تسجيل حالات الذهول اللني عاشها الناس.

وقد هدد المؤلف القضمايا السياسية الرئيسية هي ثلاث هي السياسية الرئيسية هي ثلاث هي المسراع مع العدو يقضية المدالة المعتمدية، ومين حلل الروايات مثانها المساحدة كثيرة بين كتابها، لعل الروايات المعتمدات المتابها، لعل بالمعدمة أو المسحساس المساد بالمعدمة أو المسحسات المتابهة، بين المساحد والمجز وفاة الميلة وانقطاع المساحة الميلة الميلة وانقطاع المساد وهذا ما يهمنا هنا المتابهة والمنا الكتابية بين الاممال الروائية.

إن أغلب هذه الروايات كتبت بعد المنزعة بقليل، ومن الطبيعي أن يصبيب الأعمال المتعجلة من عيدوب فنية، فيناك المباشرة والمعظ المصديع وعدم الفقة في وغلبة الاسلوب الركيف واعتذات الأطاف على على واية السلوب الركيف مسطو البعض على واية الارض لعبد الرحمن على واية الارض لعبد الرحمن المتعلقة لم يسرف في تعداد الملطقة لم يسرف في تعداد المنطقة الم يسرف في تعداد المنطقة على يتأمس الوسائل للإشادة على تأمين المناطقة الم يسرف المناطقة الم يسرف في تعداد المنطقة المنطقة الم يسرف في تعداد المنطقة المنطقة

بالأعمال الفنية، وكان يسرف في ذلك، ومن هذا الإسراف قوله مثلا في ص ٩٩:

«... قدوجعنا كاتبًا من جيل الستينيات هو حسين محسب يسارع بتقديم روايته «المطش» قبل ان ينشر كاتبنا روايته «المب تمت المطر» وكلا العملين يقدم رؤية كاتبه الأثار الهادمة....

وقد تكررت هذه الملاحظة كثيرًا بالتنب الكتاب الخبرية، معا يومى بالته الا فضل للاحق على السابق كما كان يقول العرب، وهذا باللغم غير صحيح، فليس كل من اسرع بالكتابة قدم عصلاً فنيًا جيدًا، بل المكس هر الصحيح، ولما للؤلف لمس هذا إيضًا وهر يشمسر صوقة نجيب محقوقة عين قال في ص

والحقا أن توقف نجيب محفوظ من الكتابة كان صرتبطًا بتصولات سياسية حادة، وهو يقدم لبللا على مسطقاء وأنه لا يستطيع أن يكتب عملا روائياً كيفما أتقق، وأنه لابد أن يعبر بما يكتب عن رؤية وأضحت. ولذا للحقا أنه أم يكتب بعد التكسة مباشرة أحسالا راأيت؛ أن هول

الهزيمة انقده القدرة على تكوين رؤية صحيحة يطمئن إليها..ه.

هذه هي القضيية ضارؤوة الواضعة متاج إلى وقت القامل، ووالعب تمتاج إلى وقت القامل، ووالعب تمتاج إلى وقت القامل، حتى جمل الموار القصيرة نعس خلواً من واحدًا تشكراً عبد بنا والمحالة عن من كثير من الريايات الأخرى، فأنت تسم منهم منهم منام هذا بالخام هذا الكلاء «لا بمن كثير القراب الأخرى، فأنت تسم منهم منهم شاهل، مثل هذا اللكلاء «لا بمن القراب ماذا عددة الموت للإعداء». وهر كلام أشب بكلام العوام ولا قيئة فنية له.

شخصيات زائفة لا رجود لها في الواقع، وتبنى هذه الشخصيات لألكار غير حقيقة كذلك، وتأمل كيد تنتهى كثير من الروايات الأشرار ميرد له سببه عند البعض الأسراريين لمجرد أنهم سمعوا كلمة نصح عابرة، وعند البعض الأخر بسبب أن الحرب عادت الباغض الأخر بسبب أن الحرب عادت الباغض الأخر عادت المناس إلى حطيرة الكافل والامانة والعبد.

ويترتب على العجلة اختلاق

ومن الأمور التي تثير الدهشة في بعض هذه الريابات التي كشبت بعد العزيمة أن أصحبابها يتلننون في اختلاق أحداث ومعية ويجملون وابنائهم وينائهم والعاملين عندهم، وينائم وينائم والعاملين عندهم، وينائم المستبد الشريعة المسالة تعب احد أبناء الفلاحين وتصمارع أباما من أبناء الفلاحين وتصمارع أباما من التمير الشريعة المسالة تعب أحد أجداً المسالة تعب أحد أجداً المسالة تعب أحداً المناسسة في النهاية.

ولعل ذلك يرجع فيما اظن إلى أن الكاتب يلفق هذه الأحداث وعينه على التليضزيون ومسلسلاته، والرواية بهذه الطريقة لا ماخذ عليها شهى تحكى تاريخ الاستبداد القديم وفساد رجال المهد البائد.. وهكذا.

قلت لنفسس وإنا اتتبع هذا المتبعر الذي يؤلد المؤلف المتصر عدد الروايات إلى خمس المتحق التمي المتحق التمي الذي بلل في تمطية ودراسته. وقد يقول الدكتور حمدي حسين إنه كان يرصد الواقع الذي أمامه ولكنه قال لنا: إنه استبعد بعض الروايات المتبوية مستواما الغني، ولم يلزمه الصد إي بحرس كل هذا اللح من الروايات. وهذا اللح من الروايات. وهذا اللح من الروايات. وهذا اللح من الروايات. وهذا اللح من الروايات.

الامتشاف هبوط المسترى الفني المسترى الفني المسموع الملل والضجر وانت تقرأ فإن رأيت هذا الشبح يطل براسه فناعلم أن الممل كله كلام في كلام. ال كلام يفني بعض عكما يقول العرب بعضه عن بعض عكما يقول العرب أن تلهث وراه خواط أنفيس زكي المنطوبة في مثرثرة في الفيلو، وقد استشهد المؤلف:

بإعجابه غير المعدود بالغار، إنها الجما من الورد والأعشاب والفجر البنفسيمي، فكيف أمكن أن تطوى بين جواندها أكبر قوة معمرة يجب إذا اسمفتك الهمة أن تقص عليهم وأين نفبت الفكرة الطريفة التي اعترات طرحها للمناقشة عندما إلى الشرفة المهمرة».

ه.. اعترف فيما بينه وبين نفسه

فرق كبير بين موقف كهذا كل كلمه فيه عوضوعة في مكانها حتى لو كان صاحبها دمسطولاً.. وبين الهشافات والنصائح التي تسود صفحات كثيرة من روايات أخرى.

ولكن الجهد الذي بذله مؤلف هذا الكتاب لا يمكن أن ينكر، ويكفى أنه بهذه المقارنات بين الروايات المشتلفة كشف لذا - وإن لم يقل ذلك صراحة - هذا التضاوت الكبير في الإعمال الفنية التي درسها.



متابعات مسرح

الأميرة تنتظر وقضية الربرتوار السرحى

تقديم الأمم المتضيرة تراثها الادبي في تراصل الادبي في تراصل وتسيحي في تراصلها عذا، أن المضيح المناضرة بالماضرة بالماضرة الذي لا يتجزا عن إرماص الد.

ويمثل السرح واحدا من أهم هذه الكيانات التي يقوم

وجودها على تواجد وعى الإنسان وفكره في حــالة حــوار دائم، وتساؤلات غير منقطعة إجاباتها.



مبررة الفلاف

لتسائل هام مايزال السرديين يقلق المسرديين والمكرين والمناسين عليب ولا المسرع عليب ولا المسرح عليب المسرح المسرحية حادة تقترب كثيرا المسرحية حادة تقترب كثيرا المسرحية حادة تقترب كثيرا المسرحية المسرحية

لنلك فيان

مسرحنا المسرى في

أزمته المناضيرة

يبحث عن إجمابة

التى نسعى إليها، إلا أنها تبقى - في نهاية الأمر - محاولات ميتسرة لا تستند على منظور ثابت يحميل المسرح إلى مؤسسة ثقافية فاعلة. وفي صعى دجب لإعادة العياة

و عصوية الرواع المسرعا المسرى تصاول مؤسسة «البيت المسرى» تصاول مؤسسة «البيت المسرعة أن تستقيم من المسرحة والمسرحة المسرحة والمسرحة المسرحة والمسرحة المسرحة والمسرحة والمسرحة المسرحة والمسرحة والمسرحة المسرحة والمسرحة المسرحة والمسرحة المسرحة والمسرحة المسرحة والمسرحة المسرحة والمسرحة المسرحة المسرحة

يطرح هذا العسمل المسرحى الأخير عندا من الأطروحات سوف نتوقف عندها بعد تطيله وتقييمه. النص المسرحي

تحاول مسرحية «الأميرة تنتظر» للشاعر صلاح عبدالصبور رالتى كتبها في السبعينيات أن تصورغ حكاية الأسيرة التي ترث عرشما نصويا، بعد مقتل أبيها على يدى



الأميرة تنتظر

معشوقها، وأمام ناظريها، فالسمندل لم يقتله، لكنه عبهل بموته دهسب قوله: كان هياء منثورا فوق ملاءته الهترئة

ماكنت الامسه هتى طار على
المنعة المات أما الأميرة فقتيم داخل
كوشها الذي تزوره بشكل لا يقطع،
في هالة انتظار دائم لشسخص،
مخاض تعقبها ولادة، يقلوها موت،
لتبدا دورة العبياة من جبيداا، وفي
اصقاب هذه المالة «الانتظارية»
الدائمة تكتشف المالقة الثلاثية التي
تزه عا بين الأميرة والمعشوق
دالسمنيا، والمتشوق

«القرندل»، ويضعنا الشاعر الدرامي في مواجهة صريحة أمام مدلولاته، التضية سيمات رمزية، متنوعة، لنشكل نحن بانفسنا كمتلقين موقفنا إزاء منا ترمنز إلينه تجناه هذه الشخوص، ورؤيتنا لهذه الأحداث البرامية وتفسيرنا لها. وبذا نشكل نص منا نريد أن تراه وتشباهده وتفسيرنا لتباين تكويننا الفكرى والنفسي، وبذا على ما تعليه علينا تجريتنا الإنسانية، وتشكيلنا لهذه الشبغوس التي نشاهدها ومسيرة أحداثها المتنالبة وعلاقاتها الديالكتبيكية التشمابكة. تقسم الوصيفات الثلاث بدور بديل عن دور الكورس الأغريقي، أقرب إلى التعليق تارة، والشيسارك في الأحسدات السيرميية تارة اخيري، وتعلق الومسيقات على الأحداث كمن بتلين تعويذة سحرية تمهد لمقدم الأميرة: الومسفة الثالثة: مولاتي

من اعلى السلم يلسم نورك شمس في السعت ويفيض عبيرك الرصيفة الأولى: مولاتي من اعلى السلم يتضوأ نمرك حقل زهور مقروش بالنور

خیر تنسکې علی صفحة

بلور الوصيفة الثانية:....

وتميز النص الدرامى عند مسلاح عبدالمسبور بمقوماته المسرمية التى تمثل للمضرح مؤشرات ودلالات تقسوده وترسم له مسسالم

الطريق، لعل من أهميها في هذه السرمية هو وعي الشاعر الؤلف بعنمس الصبوت، ويصلف الكاتب ما يعنينه بالمسوري عبيس مالاحظته وهامنشيه: «يستمع الصنون من الضارج، كان خطى تقريد، تنزعج الأسيسرة، وتنفسرج عن دورها الذي كانت تؤيبه إلى وإقعها، ملقية يسمعها إلى الصدى... إنها تعود من ماضيها حين كانت في مقر أسهاء إلى وإقبهما في هذا الكوخ الفقيره وتتاكد أهمية عنصر المدوت الذي يستحيل شخصية من الشنقيوس المسركية للأهنداث المسرحية، فالصنون يقدو خطوات، ترمز إلى اقتراب الكارثة، وإحداث تغير جوهرى يعيد ترتيب الأحداث وينظم نسية ها، في هامش من هوامش يقول المؤلف:



مشهد من السرحية

ديقترب صدوت الخطى، وكانها تخرم وتتريد!»

ويماول عبدالصبور أن يستفز الحدث الأصلى عبر تداعيات الحدث الدرامي الآخر:

الأميرة: إنى اسالكن سؤالا..

قد كنتن معى فى تلك الليلة وعرفتن المادث. الوصيفة الثالثة: المادث؟ وما المادث؟

الأميرة: المادث؟ لا تذكرن المادث!! الوصيفة الثالثة: ما يحيا كل

ىقىقة لا ينسى أو يذكر. الأميرة.... قد لوًّج لى بالصب.

ونجد داخل سيباق العمل الدرامي والأميرة تتنظرة تشوياً واضحت ما ناقلاف لكتباية الكميديا؛ بل نتعرف من خلال الكميديا المنت الدرامي رايه فيها بعدان العنى نكاته الواحدة تلر بدري على لسان الوصيفات.. يرى شاعرنا عبدالحمبور في

وصيفة ثالثة: إيه.. ما أبدع هذه النكتة

وصيفة اولى: الضحك لذيذ وصيفة ثالثة: خبز القلب وصيفة اولى: خمر مجانية وصيفة ثالثة: اه لو نمك ان نضحك حتى الموت لو متنا في شهقة

ويستخدم الكاتب بمهارة ومدنق نفيين تقنية (المسرح داخل المسرح) فيسمى بان يزك على أن التشغيل يقم لدى التفرح على مستويين: أولهما: محاولة تقمص الشخص المطلق دوره: التيهما: الاستمانة بهذه التقنية ليتيم نوعا من المواجهات والتماور صابين الصياة والموت، مسابين المحقيقة والزيف من جانب، كما انه

يصقق وظيفة جوهرية للعمل . السرحي، ألا وهي اللعبة السرحية وليس استنساخ في الواقع.

ويقبيرب حسوار همسلاح عبدالصبور من طبيعة تلفرافية عبدالصبور من طبيعة تلفرافية تتحرك دوما في حواراته مما ينفع بالحدث الدرامي للعمل المسرحي برمته إلى الأمام

الرمسيطة الثالثة: عل لك في لقمةغير؟

القرندل: خبزى لم ينضج بعد الومديشة الثالثه: ومتى ينضج خبزك

> القرندل: حين أغنى الوصيفه الثالثه: ومتى تغنى القرندل: إن فرغت أغنيتي

والى مشسهد ارتداد الاقتصة نكتشف أن صلاح عبد الصبور يؤكد من خلال هذا الاستقدام على المسرحي تلك التلبس أو التقصم المسرحي تلك الصالة التي تعسر أساسيا صتينا لقوة مسسرح دالباتوميم، أن «التطيل الصاد» ،

دالبانترميم، ان دالتمثيل الصامت ، دالبانترميم، ان دالتمثيل الصامت ، مستفيدا في ثقافته المسرحية الواسمة من ثقافة مسرح الشرق (القسصي (المسين - اليسابان اندرنيسيا) ليخصب ارض مسرحه العربي، ويثبت منه قراما فارعا قوا

يتقاليد حرفته وإدواته.

ولا يفرت عبدالصبور في مسرحيته «الابيرة تنظر» أن يستقى أن يستقى أن يستقى أن أنقى منابعه وسحساديه من مسجودية الملك مشهدة ابته الابيرة بمشيد تلل العم بلاغيه اللك بمساعدة زيجة عاملت ذاتمة عليات في مسرحية عاملت ذاتمة عليات الابيرة عاملت ذاتمة عليات المساعدة زيجة عاملت ذاتمة مسرحية عليات ذاتمة مسرحية عاملت خيرة عاملت خير

الصبيث.

وتنداخل العمور الشعوية في درامية اعداث للسروية وسيونيا وبالتئم معها، فنشمو بعدقة التظي عندما يمتزج الأسلويان (الشموي بالسروي) فبلا نعرف اي شعر فيهما وايهما هسرجا؛ وإيهما إمراز الإقاع يلف هذا بسمته التلغرافية المسرعة؛

الأميرة: أرجوك.. اصمت السمندل: أنكرت؟ الأميرة: نكرت السمندل: ولهذا جثت الأميرة: ماذا..؟ السمندا: كد نصنه إدا

المسمندل: كن نصنع أياما أجمل مما قات الأميرة: وإلا حثت الليلة؟

> السمندل: كي نبداها الليلة الأميرة: مسكين. الأميرة: انكرني الحراس الأميرة: والقادة والجند السمندل: هجروني

الأميرة: ماذا لوعدت معك السمندل: قد يصفو الأمر الأميرة: لك..؟ السمندل: ثنا.. الأميرة: كيف..؟

ومع أن المسرعية تنتهى بنهايتها
الاخلاقية على شكل رسالة مباشرة
الاخلاقية على شكل رسالة مباشرة
التنهيد: وتمت أغنيتي.. استويمكن
الله. لا يجيمل بي أن أنسي.. هذا
الله. لا يجيمل بي أن أنسي.. هذا
الميزة.. كرنى سيدة واميرة إلا أن
المطلة الشرية التوجية والكافة
المرامية الزاهرة بها هذه السطار
تجمل هذه الرسالة المباشرة مقبولة..
يتسمع لها هستر المتلقى انجاح
يتسمع لها هستر في تعليل ادق
يتسمع لها هستر في تعليل ادق
الخلجات الإنسانية في تلاهم يتسم
بشفافيته ما بين الإنسان والعليمة.
الإشراهي:

نجع ناصر عبدالمفعم وفريقه السرحي الأسرعي في الوفاء بترجعة النصر المسرحية الأسيرة تنتظره على مسترى التنفيذ ويعيد هذا الوفاء حرفية، والتزام بهواهش الإخراج التي تشكل سينوغرافيية المكان بوارنمان. لذلك يبقى أسلوب الإخراج منسقا منسقيم عندا العمل المسرحي منشا اكثر من منسقاء اكثر من منسوا، متزما بحدوده اكثر من منسوا، متزما بحدوده المتر منسوا، المتراء بحدوده المتراء منسوا، المتراء بحدوده المناسرة المنسوا، متزما بحدوده المتراء منسوا، المتراء بحدوده المتراء المسرحي

كسونه قسادرا على تاويله، وحساول المضرج بنجاح أن يخلق طابعها اسطوريا يلف باستراره الاحتداث ويطوقها؛ فيشيد مهندس الديكور كوخا رمزيا تعلق أسواره في خلفية خشية السرح، وتقوم بوابته في وسطها وأبوابه الصنفيارة، الميط بالداخل الذي يتمشكل من خالال مستويات جانبية وأماميه وسلالم ومائدة/ سيرير، قطم الأكسيسوار التناثرة فستدخل التفرج في قلب أحداث السرحية، وتضعه في عالم واقعى/ ميتافيزيقي/ داخلي بفصله عن ذلك الضارجي المهول الذي يلف بدوره المرقع، بخط أفقه الأزرق، والوانه الضافقة، لقد نجح الديكور في منحنا هذا الناخ الأسطوري وساعدت الإضباحة في التأكيد على هذه الوظيفة.

هذه الرطيقة. المطلون:

قدم هذه التجرية - بعسرح الطبعة ، ستة مطقين شباب، يؤدن مسرحا يعتمد على الكلمة بكل تقريعاتها وإيقاعاتها ووزنها الشعري وصيفها الدرامية التتوعة، ويمثل هذا الذوع من التمارن من مؤلاء الشباب وجهين للمعلة الفنية: أناهما إيجابي وهو منع السمل المسرحي نيضا حيا، وروها شبايية تنفغ بدرها في النص الشعري بكل

صوره وتفاعيله وكلماته فشميله إلى نبضات شبابية غلاقة فيستميل نمن عبدالصنور عملا عميريا هديثا وليس مجرد نص ريرتواري متحفى وثانيهما سلبيء ففي ظني أنه مع الضفة والرشاقة التي تعيز بهما المرض السركي في إراء النص (حركة وإلقاء) إلا أننا افتقينا من الجانب الأشر، حنكة المترفين في صباغة كلمات الشاعر وأدائها؛ فنضلا عن أن العبرض أتضد في طابعه العام سمة مدرسية الأداء التمثيلي والتناول التفسيوي، فأنقده سطوته وقيمته الدرامية الكشفة الستمدة من طابعه السري/ الطنسي

ويمكن أننا أن نقسم تقييمنا لأداء مؤلاء الفنانيين والفنانات الشبياب على مستويات، المستوى الأول: هو أداء الومسيطات الشلات (جيهان الفسرمساوى- امسانى موسف-بيسهان يوسف- الذي تعييز بالصييرة واللهم والإيقاع الفنى الذي تعييز اللهم والإيقاع الفنى

سيسوري الثماني: خالد المستوى الثماني: خالد المعيسوى (الفرندل) الذي اتسم اداؤه بحسه الهادئ في تفسيره الأدافي (حركة واداء) لشخصيته للفاصضة، مما أثار في المثلقي الشعمر بالشوتر وتوقع الكارثة

الدرامية، وأمجد عابد (السمندل) القنان الشياب الموهوب في دوره الجبيد بهذه السرحية بعد نجاحه في عدة البوار سابقة، ويحاول أمجد أن يتكيف مع مادة صعبة ترمز أكثر مما تقصيح، فشمنع القنان الشباب قدرا من التخوف في إبداع شيء مؤثر له وزنه! وقيمته الدرامية. إن أمنجند عنابد فومكسب كبيير لسرحنا بحتاج إلى بد مغرج ماهرة متمكنة لتخرج من اعماقه كل ما يملك من موهبة وقدرة على اكتشافه. المستوى الثالث والأخير: فإننا نشامد الفنانة الشبابة محسترة صبلاح عبدالصبور في دور جديد لها، بعد ادوار مسرحية لها متنوعة لعل من اهمها:

اوليليا في مسترحية فشباك الهلياء وكانت مسترحية فشباك فتمها مركز الهناجر منذ عامين من لخصوات المشترج المترجي جبولة المستدى عن مسترحية مغاملته شكستيس، ويور (المترساء) في مسترحية المرى مستقدالله وقوس بهذا المستوى سعدالله وقوس أعلى المستوى المتربط المستود والتي المتراج عصام السنيد والتي المتراج عصام السنيد والتي المتراج عصام السنيد والتي المتراج عصام السنيد والتي المتراج في مالين، أن المنازة المساركة الخاص لدور الاسيرة في والاسيرة في طائب المنازة الشساية

ومعتزقه حارات بلا شك آن تفتير نفسيا في مادة أكثر صعوبة، وأعظم قدرا عندسا قدرت آن تزدى هذا الدور الصحب، القد وضعها الشرح ماصع عبدالمنعم في دور شديد التركيب كانت تحتاج فيه قدرا من الزمن واللد مرف على نفرن الإقداء والاداء قبل أن تقوم بهذه الهمة الوسورة

فبإذا نظرنا إلى هذا العبرض

الشبابي بمسرح الطيعة فسنجد أن أقرب ما يكون إلى العرض الجامعي الناجم أكثر من كونه عرضا مجترفا بكل مقتضيات الحرفة السرعية وأسيرارها، ومن هذا النطلق بمكن لنا أن نتقبل هذه التبجيرية على عواهنها، دون محاولة منا للفوص في تعليل منا وصل إلينه الشرج لسبر أغوار أعماق مادة مسرحية كتبت بمنق شبيد المنوية، ويأسلوب بالغ الرقمة، ويتراميمة معتمدة على الرمز في الدلالة، تلفذ من الاستعارات منبعا لها؛ وتمثل شنقوسيها رموزاء وليس فقط مجرد تكوينات واقعية بشرية من لحم ويم.

إن «الأميرة تنتظر» مادة درامية تتعدد تأويلاتها، وتتباين تفاسيرها كثراء رموزها ومدلالوتها، وتؤكد على

تناوله للنص درامياء كان يهب النص رثيته الأولى التي هي أقسرب إلى انطباع العب الأول، فتمنع للشرح القرمية لللائمة لإنضاج هذا الحب. لظك يغدونص والأميرة تنتظره منطلقا، عالمة تثير اكثر من أن تضع النهايات الجاهزة، تسعى اكثر من أن تعسراف، تبخل في مسجسال التجريب، ولا تقف عند حدود المادة الجاهزة، تتعطش من مخرجها الدخول بها في ازمان وأماكن رجبة غير مطروقة، تثري وتثير، تفجر في المرج طاقات إبداعاته، وتوسع من مسدارك عسواله، ويظل العسرش السيرهى والأمييرة تنتظره بهبذا للفهوم الذي قدمته فرقة دمسرح الطليمة، قراءة من القراءات المتعددة، مدخلاء تمهيدا لاقتحام عالم الجهول من جحدید بشکل اکسشس ثراء فی سيرح مبلاح عيدالمبيور الباءث عن جوهر الصقيقة الإنسانية وتسبيتها.

أن شاعرنا صلاح عبدالصبور ني

ـ إن تقديم مسسرح عسلاح عبدالصبور فوق غشبات المسرح المسرح المسرى ينبقى أن يكون جسزه المساسيا من تقديم الريرتوار المسرحي، وتاويله عسبس علول

وتفسيرات معاصرة، ذلك أن هذا لسرح في مجموعه (مأساة الملاج المسرح في مجموعة (مأساة الملاج الميرة تنتظر ليلي والمبتون الملك. ويضوعة الملك. ويضوعة المانسية مصدول المانسية مصادر ثراء مسرحنا المسرعة المس

لا يفشرض أن يقدم مسدرح مدرك و يقاد مسدرح عمراده أو يفاته فقط بل يفترض أن يسامل بقد أو المسمى لتقديمه بشكل سنوى دائم فوق غشبات مسارهنا؛ (القومي - الطليعة - الشباب) عبد مراحت مسرحية منتوعة المنهج المسرحي والتناول حسب طبيعة المسرحي وتقاليده، وينبغي أن يتم المسرحي وتقاليده، وينبغي أن يتم المسرحي وتقاليده، وينبغي أن يتم مدرح عجوالمحمن الشرقاؤي، هنذ التنبع مسرح عجوالمحمن الشرقاؤي، للنسيدين المسروية الرواد.

بهذا النطوق يصديح لقضية الريرتوار المسرهى معنى، فتتغير ويقونها من مجرد إطار متعفى إلى خلق حالة مسرحية تستلهم تراثنا المسرحية تستلهم تراثنا بسرحية ريرتان ريرة للقديم.

هنأ، عبد الفتاح

اتاجات سينما

أظلم تصيرة ومواهب جديدة نى المرجان القومى

ريما كانت افلام الدفعة السابقة من خريجي المعهد العالي للسينما قد لفتت الانتباء إجمالاً اكثر من افلام التخرج للدفعة الاحدث، إلا ان افلام عده الاخيرة لم تقل من أعمال سينمائية جميدة ومن سواهب سينمائية حقيقية. كما أن من بينها الفلامة فازت بجوائز على مستوى المهرجان القومي للسينما المصرية مؤخرا،

فقد فاز . من مشروعات التخرج ۹۵/ ۹۵ . فیلم إیهاب شعی دکما فی المراقه بجائزة احسن فیلم وفاز فیلم ریم عسادل افور ددانتیالاه

بجائزة شادى عبد المسلام للعمل الأول، وإلى جانبهما ومن خريجي الدقمة السابقة سعد هنداوى بجائزة لبنة التحكيم، ومكذا فإن خريجي الدفعتين الغيرتين حصدوا كل جوائز الأفلام الروائية القصيرة في للهوريان الأقوى:

أما فيلم «كما في الرآة» («و٧/ دقيقة) فيواجه بطله الشعاب، وهو رسام ايقونات لم يضرح في حياته فقد من آمد «لاديرة الفيطية» اختياراً دقيقاً على مستوى وجوده ذاته بين للالية الكاملة، والروصانية الكاملة، والصياة الإنسانية، ويكون قرار

الشاب بالخروج من الدير في لقطات النهاية إلى شمس الحياة الساطعة بقوة، وأحياناً بقسوة، إيذاناً بذلك وتأكيداً على الخيار الصائب، المسق وطبيعة الإنسان.

وينماز المغرج إيهاب لهي إلى المياة بوضوح في المياة بوضوح في للمات معبرة على المياة بوضوع على المياة بوضوع على المياة بوضوع على المياة المياة على المياة على المياة على المياة على مخاطبته المياة في مخاطبته المياة في مخاطبته المياة على مخاطبته المياة والإسسانية للوجه بدفات الطبلة ومروسيقاها، حتى نرى الطبلة ومروسيقاها، حتى نرى



لقطة من فيلم درانتيلاه للمشرجه ريم عادل أنور الفائزة بجائزة شادي عبد السلام

قسمات الوجه الحادة وقد لاتت، بل وحلت محل الفضيب لبتسامة رضا عنية ونظرة ملؤها العنان والرحمة. وليس الدين الحق إلا عند الرحمة. والحنر في نظر صفرج الفيلم ومن وجهة النظر للوضوعية الرشيدة.

واما فيلم ددانتيلاه (١٠ نقانق) لريم عامل أفور فيمبر عن فكرته بوضوح وصفاه، ابتداء من عنوانه الذي لا يعبر فحسب عن موضوعه وإنما أيضًا عن أسلوبه السلس عدومه،

الفيلم - بالمونتاج فيه، بالقطع وبالجدل - هو مقابلة دائمة بين الحدث العام والحدث الضامن لبطلت، فثمة لقطات من عهد فاروق واخرى من عهد عهد الفاصو وثالثة من عهد السادات، تعبيرًا عن مرور

الزمن والمهود ببطة القيلم السبيطة تكرينًا وحلمًا، والجالسة طول الوقت إلى ماكينة الخياطة، والتي يمثل دورانها الزمن كذلك. امنا علمها البسيط فهوان تمنع بنفسها فستان فرحتها، التي يطول بها الوقت ويتقدم العمس بدون بلوغهاء والتي لا تاتي . إن اتت . إلا بعسد ضوات الأوان، هل هو أيضيًا إنسيان هذا الوطن الباحث دوميا وفي دأب وأمل عن لحظة إنجاز منشود لم ثات بعد؟ هذو هي القرابة السيناسية لعمل لم يغفل السياسة حثى بصورة صدريسة وبلقطات وثائقبية وهي لقطات اختيرت بذكاء، بعضها غير شائم وريما يراه الشاهد لأول مرة.

ويعبد لقطات العبهد اللكي قبيمت

الخرجة لقطان عهد عهد الغاصير

وهو يخطب، ثم وهو يوزع الأرض



مشهد من الفيلم الفائز دكما في المراة،

على الفالحين، ومن ضلال لقطات أخرى متسارعة، تتجسس دون العصر الذي اجتمع فيه أساطين الغناء: أو كلاوم وفرود وعبد الحليم وتضيف في لفتة تالية البالية إيضاً لتكتمل الصدورة، إنها اكاليسية الغنون التي أنشاتها ثقافة الشورة وضعت معهدا، وكذا معهد السينما الذي تتخرج منه المضرية نفسها اليوم، إنه عصس المهد والاحمالام الكرو،

لكتها حيدًما تعبد عن عهد المسادلة تريادة لزيادة فيكسون الشهورة لصدر وربما في أفضل تعبير موجز عنه. إنه عصر بيع مصر للجلم الأمريكي الكانبان الأخرى للأنهار الذي بدأ فيخطم من القالم الخطام من القالم من المناطقة المناطقة من القالم من القالم من القالم من القالم من المناطقة ال



ریم عابلُ انور

الزيارة إلى لوهسة هنينة للجنازة التى تردع فيها الجماهير أم كلثوم، فقد بدأت صروح الفن أيضناً تتهاوى أر تنتهى.

فقط لابد أن تتصدور أن البطلة في «دانشيالا» - والتي لعبت دورها ثلاث ممثلات لراحل عمرية مفتلفة -لم تكن تعكف على تفصيل فستان واحد طول عمرها على نجو متصل،

فعال ذلك من غير المكن واقعياً. إلا إذا تصويرنا أنها كمانت تصنع ذلك على فشرات أو مرامل ومن خلال شاب وفقاة عاملين فقيرين تعاهدا على الارتباط وتراعدا على مقابلة في يعم إجازة، لتناول القداء وبخول دار عرض سينسائي، يتحدث فيلم يوم إقداد العادي، (14 دقيقة) يوم بالحد العادي، (14 دقيقة) يوم عن مشاعر البسطاء التي تريد يوم الأحد العادي، (14 دقيقة) ومنا عن مشاعر البسطاء التي تريد مقبها الطبيعي في الصياة، ولكن الرائع القاسى، بطوراته المنتلفة ويناصور البالية أن الشائهة، يصر

سعد هندوای، مضرح هذا الفيل، کما پتضم ایضاً من فیله السابق. حشروح - دیاره فی السابق. حسوبی التخریف الت



غريفهم في الفيلم الأول، أو الشباب البسطاء، في عنفوان شبابهم وربيعهم، للحاصرون بالحرمان من كل جانب في الفيلم الجديد.

إن مراهب جديدة تراد كل يوم في مصر، في السينما، بل في كل المالات، فقط كيف يتوفر لها المناخ المسحيح الساعد وتضتح لها الابوابا.

محمد بدر الدين

هنری میلر.. مناجیات کاتب نی مواجعة الوت

مازال هنري ميثو حاضراً في الدماء بعد مرور عدة سنوات على وقاته، لانه صارال قادرا على الملفظة المنافقة المنافقة فقد صحر هذا الشهر كتاب المطفقة فقد صحر هذا الشهر كتاب الأخيس (ميزيتم، ميزيتم برنا الخيسائل الفرامية التى كتبها هنري عسم الراب الى برندا قيدوس طوال السنوات الأربع الأخيرة من حياته، أن بالأحرى يضم جموعة مشتارة بن هذه الرسائل التي يصم عندها مشتارة بن هذه الرسائل التي يصمل عددها لي بالاحرى يضم جموعة مشتارة بن من هذه الرسائل التي يصمل عددها كتاب ويحيات، رسائلة إذ كان كتب لها يوبيا، رسائلة إذ كان كتب لها يوبيا، رسائلة إدسائين المنافقة المسائلة إذ كان كتب لها يوبيا، رسائلة المسائلة برسائلة بالميانة المياثة برسائية بيناً الميانة الميانة برسائية برسا

في اليوم الواحد احيانا، وقد اختار مدة الرسائل بمقفها جيرالدسيث سميندل Gerald Sath Simdell وقدم لها الكاتب الإنجليزي الكبير لودانس داريل -Lawrence Dur . rell

وهنري معيان (۱۸۹۱ - ۱۸۹۱) واحد من أبرز كنتاب أصريكا في الفرز المسترين وين اكثرهم إثارة للجمال والخالاف. ولاغرو فقد تعرضت كتب للمصادرة في بلده طوال اكشر من ريح قسرن، وتُسم للمحاكمة من جراء أتهامه بالبذاء

وكستابة الأدب المكشوف. ولإبزال البعض يعتبرينه ومسة في جبين الأدب المركبي ويطالبون بمصادرة كتبه بل لقد منت عدة مكتبات عامة في مجهوب على المحتفظ بكتبه والريات الأمريكية الاجتفاظ بكتبه هذا المنع مساريا حستي الأن برغم مطالبة عدد من الجماعات المنافضة لمبدأ فرض الرقباية لأي سبب من الإسباب و سواء اكمانت نينية الوسياس و المحافظة يغذة على الكتب سياسة أو المخافة المخافة المخافة المخافة المكتب

ولم يبدأ هفري مبيلر الكتابة بشكل جاد إلا بعد أن تجاوز مرحلة الشبياب وينقل في طور الكهولة، وتشبع بروح التجريب والتجديد والمفامرة التي كانت تعبق بها أجواء باريس في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن - وتاثر برؤى المركة السيريالية الفرنسية، وياعمال الروائي الفرنسي لوي فرومناند Jauis Fazdinand Céline سيدلين (١٩٦١ . ١٨٩٤) الذي ألهمت روايته الدهشبة (رجلة إلى نهاية الليل) عام ۱۹۳۲ هنري ميلر ويقمته إلى مماكاة أسلويها التجريبي وقفزاتها التلقائية، وصورها الخيالية الدهشة، ولغتها المافلة بالتعبيرات العامية والألفاظ المهافية للذرق التقليديء والشبهونة برغبة وإضبعة وعمدية لغدش الحياء العام وتعدى النوق السائد. وقد تأثر صيار كذلك برؤية سبطين التسمة بالقتامة والحدة والرارة والتشجة برداء شفيف من الفكاهة المؤسية والسخرية الصادة التي بعبير بها عن تلك المسورة التشائمة التى بتبدئ عبرها العالم وكبياته سليملة من الكواميس والمفامرات الغريبة التي تلاحق بطل (رحلة إلى أخسر الليل) الطالع من

جمعيم المعرب العالمية الأولى، وهو ينتقل من أوروبا إلى أفريقيا ثم إلى أصريكا، قبل عوبته من جميد إلى باريس حيث يلتحق بعد أوبته إليها مالطنة ألعاملة مناك.

وبالإضسائسة إلى ناسوذ لوى فسرديناند سبيلين والمسركسة السيريالية الفرنسية التي تزعمها اندریه بریتون، تاثر میلر کناك بالتبارات البوهيمية المختلفة التي كانت تعب بها السامة الباريسية في ثلك الفترة. وانغمس معلى في عالم البوهيميين الرحيب الذي يطلق العنان للمواس والشبهوات، ويكبح جماح الروادع العقلية ،الأخلاقية، ويزيح الفواصل القائمة بين الواقم والخيال، وبين العقل والانفعال. فقد كانت باريس التي عاش فيها معلر في تلك الفشرة عامرة بالصركات والتيارات الأدبية الجديدة الطالعة من بوتقية الصرب العبالمية الأولى والتي صبوعتها العوامل التي أنجبت ازمة الشلاثينيات الاقتصابية الطاحنة. كانت باريس حافلة بعدد كثيب من الكتياب والفنانين البوهيميين وغير البوهيميين، وكانت

تفسور بكل تيسارات التسجيد التي انبشقت عنها وتشكلت بها مسلامح الحداثة الأوروبية.

ومنذ أن بدأ هشرى معلو الكتابة بمند أن بلغ الأربعيين ارتضعت في وجهه مقارع التحريم. فما أن نشرت روايته الأولى (مدار السرطان) عام ١٩٣١ - وتقلول بعض المسادر أن تاريخ نشرها هو عبام ١٩٣٤ - في باريس حتى صودرت طبعتها الأولى في كل من بريطانيا والولايات التحدة على السبواء، ولم يسمع بطيعها في الولايات المتجدة إلا بعد انقضاء ريم قرن على صدور طبعتها الباريسية الأولى، وما أن صدرت روايته الثانية (الربيع الأسود) ١٩٣٦ ثم الثالثة (مدار الجدي) ١٩٣٩ والتي اكتمات بها تلك الشلاثية الروائية الهامة، حتى كان مصيرهما نفس مصير الجزء الأول من الثلاثية: المبادرة. وقد أبت مصادرة هذه الروابات الثلاث ومعاملتها لفترة طويلة على أنها أعمال فأضحة تنتعى إلى الأدب الكشوف. إلى صدوف الاهتمام عن أعمال هنري صيلوء وإلى التركيز على الجانب الشبقي فيها وإغفال قيمتها الأدبية.

وقيد أضير هذا الموقف هتري معلر كثيرا، وظل يعاني من الآثار التي ترتبت على ذلك حستى اخسر سنرات جياته، فقد ترسبت في نفسه مشاعر الرارة من ثلك الماطة التي أنت إلى إشاحة الاعتبرام برجهه عنه، وإلى عيم ترشيحه لجائزة نوبل الأدبية التي نالها معظم أبناء جيله وأصدقاء سنرات الشياب الأولى في باريس. لكن هذا كله لم يعسرقل مسييرة هنري مبطر الأببية ولا أوقف شهوته الستمرة إلى كتابة كل سايدور في خلده، وتستجيل هذا المزيج الشائق من التحجارب الشخصية والخيالات والأحلام والصبوات في أعمال أدبية ذات طبيعة متميزة تجعلها اقرب ماتكون إلى مايسمي بالروايات الذاتية حيث تمتزج فيها تقاليد الرواية الفنية باستراتيميات السيرة ذات الذاق الشخصى الذي يتسم بالصحق والمرارة والإقناع.

وهكذا أشدت أعسال هفرى عيان الأدبية تتنابع باطراد وتلاحق. فبعد ثلاثيته الروانية الأولى استمر ميان في كتابة الرواية وغيرها من الأشكال الأدبية الأشرى التي تعتد

على طول المدى الأدبي من الشنصر حتى الدراسة النقدية. فظهرت (عالم الشبق) ١٩٤٠ و(يوم الأهد الذي أعسقب المسرب) عسام ١٩٤٤ و(الكابوس الكيف المسواء) ١٩٤٥ و(تذكر أن تتذكر) ١٩٤٧ و(ابتسامة عند أسقل السلم) ١٩٤٨ و(المنة الوربية) و (عملية الصلب الوربية) ١٩٤٩ و(سنداسية) ١٩٥١ (سلسلة مستسرابطة) ١٩٥٢ و (ليسالي الجب والضحك) ١٩٥٥ و (الشيطان في الجنبة) ١٩٥١ق (أينام شانئية في كليشي) ١٩٥٦ (المذكرات الحمراء) ۱۹۵۸) ر (منری مسیلر: مسورة عميمة) ١٩٥٩ (مختارات نشرية) ١٩٧٥ (كـتـاب الكوابيس) ١٩٧٥ و(الجنسية) ١٩٧٧ وغيرها من تلك الأعمال أو بالأهرئ النصوص التي ينطبق على بعضها اصطلاح الرواية بالعنى العروف لهذه الكلمة، بيتما يستمصى بمضها الأشرعلي التسنيف.

وتتسم معظم هذه النصروص بطبيعة اجتزائية، أو بالأصرى إبيسوبية إذ تعتمد على عملية القمن الملسلة التي لاتضضم كلية لقالب روائي صارم البناء، محكم الصبكة.

وإنما تعدد إلى خلق مزيع شائق من الشجرات الشكام التكويات، ونقط الشجرات الشكام التنويجة، وتعقق اليوبيات أن سيخات المحلك الملتمة، ومعور عباة المرحكين المقربين في بارسم من روايات أن تصويص المرحكة الثانية عصاريورك. في وإيات أن تصويص المرحلة الثانية . والتمويض وإيات أن تصويص المرحلة الثانية . والتي والتي والمنات والمستبية والإهاق.

وإذا كان الأسريكيون المفتريون الذين قدمتهم الروايات الأولى يمانون من أردة روسية خانقة. فقد المقتصد أولية المسلمة الأمريكية التي يصفها معيلا بالنها كان المرابط المالية على المسلمة المالية على المسلمة عن من جدلية شخصيات المرحلة بين المؤتم والمحالة النفسية والروسية في عالم هغرى ميال

فالراوحة بين باريس ونيويورك كموقعين أساسيين في عالمه توازيها مراوحة أساسية بين الصرمان والوارة على الصعيد الظاهري، وبين

ففي روايات المرحلة الباريسية في روايات المرحلة الباريسية الدانات التحقق الحسى والروس معاً، بدءا من البحث عن غرفة، أو عن غرفة، أو المحمول على ويجه الجسد المسمى للحصول على وجبة بسيطة المسمى للحصول على وجبة بسيطة الإحباطات اليومية الصغيرة، فكن الإحباطات اليومية الصغيرة، فكن المناطات تقدمها ثلك الروايات الانتصار الذي تنتشى فيه الروح حجدولة بنشوة التحقق، وتوهج كلما تغلب على عقبة من ثلك للمقارات الصغيرة المحيوة المتاريخ على عقبة من ثلك المقارات الصغيرة المحيوة المتاريخ المتاريخ المعارضة الصغيرة المتاريخ المعارضة الم

على فراش دافئ أو وهجة شهية أو على جسد أنشرى راغب ومعطاء. بالمسورة التى تقحول فيها أهداث الحياة اليومية المنفيرة إلى أنشوية تمجيد للصياة وماتهبه من لذاذات حية مشبعة.

أما تصوص الرجلة التبويوركية فإنها تقدم صورة مناقضة لهذا كله. فقد أصبحت الحياة المادية رخية إلى عد ما، فكل العاجات اليومية المصفيدرة التي كنان يجناهم في باريس لإشباعها أصبحت مبذولة ومتاجة بصورة متضمة للجسد ومقعمة للروح وضباع سجر البحث أخدا معه نشوة التمقق والإشباع. وأكتظت الروح بالسمام والرارة. وتكاثرت الكوابيس حول هذه الروح الحرة الطلبقة التي لم تعش انطلاقها المقيقي وحريتها الحقة إلافي فراديس باريس التي ماحرمتها أبدأ من حق أن تكون ذاتها، وأن تعيش أحلامها، وأن تغامر مع كل ماتريد المفامرة به. وأرهبت هذه الكوابيس النبويوركية روح الشخصيات بالكوابح والروادع، أو بهذا الاحترام المرتاب السيئم.

وهكذا أجهزت هذه المراضعات الأسريكية الجديدة على تألق هذا اللامنت عي الأبدى الذي لاتهدأ له روح، ولايكف ابدًا عن تشبهي لذاذات الصياة وهين التوق الى مأثمنه حميمية الأجساد الانثرية الطرية، ولايني يصاول أن يشجاوز اليومي والعبادي والمبنول الذي يتسسم بالفجاجة والابتذال، فلم تعد هناك بعد لذة في الحصول عليه، والمتعة في ممارست. وبدأ الإحساس بالاغتراب وارتداء الأقنعة والاستلاب الفكرى والروحي في الظهرور في كشابات هذه المرجلة وتصنوهسها المنتلفة. ولاغرو فقد جلت الحكمة البليدة مكان البراط الرائعة والحماقة المغامرة الجسور. وانطفات لعظات الشوهج الذاتي والتلقائية التي لم تلوثها حسابات المنطق والتدبير. والم تفلع امشاج الفلسفات الشرقية التي أخذت شخصيات تلك النصوص في التشبث بها في إنقاذها من قبضة الواقم القاسية.

ويبدو أن هنوى مبيلو نفسه، والذى اعشرف أكشر من مرة بأن رواياته نصدومى ذاتية تنطلق من الخبرة الحسية الملموسة، كان يعانى

هو نفسته من كل ثلك الهموم التي جيسينتها نصيوس الرجلة النيويوركية. ولذلك حاول أن يهرب من هذا الضواء الروحي والنفسي إلى فراديس الأدب، وكتابة عدد من الدراسات الأدبية التي ينطوي معظمها على مصادرة رئيسية هي الدفاع عن منهجه في الكتابة وعن رؤيت الضاصة للأدب، ومصاولة العثور على جذور لها؛ أو تأميل كشوقها من خلال تناول الأعمال القريبة إلى قلبه ورؤاه. وكأنه بذلك يطرح على النقد الأسلوب والطريقة التي ينبغي أن يتعامل بها مع أعماله هو ونصوصه التي طالما هضمها النقاد حقها من الدرس والتجليل.

صحيح أن هنري ميلو قد اهتم بالدراسة الشدية منذ فدرة روجوده في باريس، وعكف في اداخسة الفترة مع مايكل فرانكل على كتابة دراسة شائقة عن (هاملت) مسدرت عمام ١٩٤١. لكنه أخسد يكتب المزيد من الدراسات النقية بعد عوبته إلى الولايات المتحدة. ومن الأصور ذات الدلاية أن عنوان كتابه النقدي الأول كسان (وضع الفنان للبسدع في كسان (وضع الفنان للبسدع عام

۱۹۵۴. لکته کتب بعد ذلك عداً اخر من الكتب منها (إنسان من غضب ونور) ۱۹۵۷ و ركسته في حياتي) ۱۹۵۷ و ركسته في حياتي) ارامبو) ۱۹۵۳ ويراسة طويلة شانة استفرقت أعواما طويلة ولم يقيض لها ان تكمل كلية، وإن نشرت عقب لها ان تكمل كلية، وإن نشرت عقب رفاته بعنوان (مالم د. هـ اورانس: تقييم حميم) عام ۱۹۸۰.

ولاتشير موضوعات هذه الكتب

إلى اهتمامات هيلر الأدبية فحسب،

أو إلى رغبت في تأصيل رؤاه وتعسيق شهم النقباد والقيراء على السواء لأعماله. ولكنها تطرح أيضا مسالة رغبة معلم الدفينة في كسب احترام النقاد والقراء، وفي نقض كل الأفكار السطمية الغجة التي شاعت عن أعساله، وفي ربط هذه الأعسال بمثب لاتها من كبريات الأعمال الأيسة. لأن كثابات مطر النقيدية تطمم إلى خلق تيسار من الرؤى والاهتمامات التي تتناول أعماله، والنصوص المائلة لها بقير من الإخلاص والجدية، وإلى البرهنة على أن مضامرة هذه الأعمال في أغوار النفس البشرية وكشفها عن أهمية الاحتفاء بما تمنحه لنا الحباة

من عطاء حسسى، تضيئ للإنسان طريق التصقق، وتنقسذه من هاوية الجدب والعقم والسام.

ولم يكتف صيلر بإثارة هذا كله في كنشاباته النشدية وجدها، وإنما طرحته بالحياح ميرة.. وميرات في رسائله العديدة التي جمعت في أكثر من كتاب، ولم يكن هذا الكتاب بأي حال من الأحوال أول كتاب يضم رسائل هذري معلو العديدة إذ يبدو أن كتابة الرسائل كانت أحد النشباطات الأساسية التي شبطت هذا الكاتب الأمريكي الكبيس فقد ظهر عنام ۱۹۹۲ أول منجلا يضم مراسلاته الشخصية الضافية مع صديق قديم هو الكاتب الإنطياري المسروف لورائس داريل بعثران (لوارنس داريل بهنري مسيلر: مراسلات شامعة). ثم ظهرت بعد نك خمسة كتب أخرى تضم مجموعات مختارة من رسائل عيلو والتزال هناك مجموعات أخرى من الرسائل التي لم تنشر بعد.

وإذا كان كسساب (عدريزتي، عزيزتي برندا) هو آخر هذه الكتب الخمسة فإن الكتب الاربعة السابقة عليه هي (خطابات إلى أنباس بين)

١٩٦٥ وهي الخطابات التي كتبها أثناء فستسرة باريس والتي يكشف عالها عن مدى ثراء عوالم صعار وتنوع تجاريه الصياتية. و(الكاتب والناقد: مراسيلات مع ولعمام جوردون) عام ۱۹۷۱ وهي كسا يشبير عنوانها اقرب ماتكون إلى حوار بالرسائل مع واحد من النقاد الذين اهتموا بمالم صيلو الأدبى وعكفوا على دراسته. وهناك أيضنا (مراسلات هذري معلو مع والاس فيولي) ١٩٧٥ و(رسائل خاصة ١٩٧٥ ـ ١٩٧٨) عسام ١٩٧٩ ويضم هذا الكتاب رسائل هنرى معلر إلى جوزيف دبليتل والتي تغطى اكثر من أربعين عاما من حياة هنري معلر وأفكاره.

وإذا عرفقا من مقدمة آخر كتب مراسلات ميلا (غزيزتى، عرنيزتى بندا، ١٩٨٦ أن هذا الكتباب لايضم سرى مجموعة مختارة من رسائل معيل إليها والتي تصل إلى الف وخصصمانة رسالة، ادركنا أن هناك المزيد من الرسائل التي لم تنضر، وإن كتابة الرسائل كانت من محوم ميل الاساسية أن بالاحسرى من نشاطاته ومعارساتة السوسية،

وضاصة في الفشرة الأخيرة من حياته وهي الفشرة التي لم يكتب فيها كثيرا من الأعمال الإبداعية. فقد أصبحت مثل عذه الرسائل بديلاً عن الكتابات الإبداعية. ومتنفسا لطاقته الضلاقة التي ترعرت على التعبير عن تجاريه وإحساسيسه وضبراته وضيالاته الشخصية.

وتكشف لنا رسائل صيلر إلى

مريقدا فينوس عن أن رسائل صيلو

المتعاقبة إليها كانت بديلأ تعويضيا عن الكتابة الإبداعية بالضعل، لأن ميار استطاع أن يخلق عبس هذه الرسائل عالما كاملاً لم تكن برندا .. هذه الفشاة الجنربية الجميلة التي ولدت على ضغاف نهر السيسبى -إلاً عاملاً مساعدا في خلق هذا المالم بثك الطريقة التي تمتمد على الرسسائل التي توشك أن تكون مصموعة من المناصحات الذائمة، أق سلسلة من الإفضياءات التي لاتهدف إلى المصول على إجابة. إذ لا نجد أن هذا الكتاب، كخيره من كشب مراسلات مطر السابقة التي قامت على تبادل المراسلات بين معلر وصديق عزيز في عملية حوار عظي

راقية - يعتمد على هذا التبادل، وإنما ينهض على تيار من الرسائل التي كتبها هيلر دون أيّ أمل في جواب.

قدرندا أينوس لم تكن في وضع يستمح لها بتجادل المراسلات مع ميلو على مستوى الحوار الذهني أو حتى العاطفي. فيهي مجرد فتأة عادية أنعم الله عليها بقدر وفير من الجمال ومقدار مصدود من الثقافة والذكاء. ووضع هفري معيلر في طريق حياتها بمعض الصدفة إذ تروى لنا في بداية الكتساب كميف التقت بميلر فبعد أن تركت ولايتها الجنوبية على نهر السيسبي وجات إلى مدينة لوس انجليوس التي كنان يمنيش منيلر في إحندي ضواحيها البعيدة لتكسب عيشها بإعطاء بروس في «الباليه» وتسمى في الوقت نفسه إلى أن تصبح ممثلة في مدينة الأضواء والنجوم.

وسمعت بوندا أن هيلر سيلتي مجافسرة في واجد من معاهد التمثيل التي كانت تتردد على بعض دروسه ولكن الاقدار حرمتها من وزيته في تلك المتاسبة لنشوب حريق في المنزل الذي كانت تعيش نبيه.

بالرغم من توقها إلى مشاهدته لأنها كانت قد قرأت بعض رواياته أثناء دراستها قبل ذلك بخمس سنوات. وأحست بأن هذه الروايات تخاطبها بطريقة شخصية فشغفت بها. لكن القادس التي جرمتها من رؤية معلق ليلة المعاضرة، ساقت إليها قرمنة نادرة للتعرف به. فأثناء ترددها على بعض المزادات لشراء اثاث قديم بدلاً من اثاث بيشها الذي التهمشة النياران، الساتارت من هذا المزاد مجموعة من الكتب وعثرت في أجد منجلداتها على خطاب من هذري معلن إلى امرأة، وقد بغمها عثورها على هذا الخطاب إلى الكتبابة لميلن لتعيد إليه الخطاب الذي وجدته في هذا الكتاب وأرفقت بالخطاب صورة لها، وطلبت منه أن يتيم لها فرصة مقابلته.

كان هذا في عام ١٩٧٦ هييث كانت بوندا في شرخ الشباب بيبما كان معيلو في الخامسة والثمانين من عمره. ضعفسعت السنوات مسحته، واصبيب بالعمى في إحدى عينيه، ولم ييق بالعين الأخرى سرى بحيص ضغيل من النود. وتكاثرت

عن الحركة وحومته من رياضتيه المشابقية المشيود ولكنه ما بالمالة. ولكنه مع ذلك ظل مليشًا بالمالة. وللمواجئة بالزوار ويستمتع بالمدينة معهم ووجيب على رسائل الاصدقاء والمجبين من شتى انحاء المالة. وقد إجاب عبيل على رسائل ويدف النائل ويسمعنى أن التقى بك، يسرسنى دائماً أن التقابل اسراة بيسرنى دائماً أن الماليا اسراة جيئية،

وكان معلوحقا في حاجة إلى

لقاء امرأة جميلة في هذا الوقت. فقد انتهى قبل ذلك بأكثر من عام زواجه الضامس من المغنيسة اليسابانيسة هيروكو توكودا، وهو الزواج الذي قال عنه في إحدى رسائله الباكرة إلى موقدا: طقد مر الرجل المجوز . أى ميار نفسه . في غياله بتجربة مماثلة قبل مايقرب من أريعين عاماً، ولذلك كنان عليه أن يعرف حقيقة مأسيدور في الشهد، وكان عليه أن بلعب دوره بطريقة افضان تعرب عن فهمه للموقف وانتهازه الم يقيمه له من قسرص. وألكن الواقع أنه ينتسمي إلى هذا النوع من المستسر الذبن لايتعلمون أبدا من تجاريهم. وهو لا يندم على ضعفه، لأن الروح لاتتعلم من التجاربء.

بهنزه النفمة الصرينة تسدأ الخطابات التي يشير نيها مبلر إلى نفسه كثيرا باسم الرجل العجوزء ويتحدث فيها عن نفسه غالبا بضمير الغيائب الذي بتسح له برجية من الانقصال عن الذات ورؤيتها القين من الشجرد والوضوعية. ومن هنا فإنه يستطيع أن يتقبل الجائب الشيطاني في شخصيته بنفس الدرجة التي يتقبل بها الجانب الملائكي فيها. كما تمكنه هذه الحيلة النَّصية من السخرية من الذات والقياء بدور المهرج دون معاظلة كوابح الأنا إذا مااستعمل ضمير المتكلم. ومم أن مسيلو لم يكن في نروة قبوته في السنوات التي كبتب فيها هذه الرسائل، قدرا من الجمال والحبوبة. إذ تؤكد هذه الرسائل إن الجذوة أثتى خلفتها أبدلاعات الوبيبة في (مدار السرطان) لأتزال سومجة لم تضمد نيرانها بعد، وقاسرة على إشاعة الدفيم والإبداع

وكانت برقدا تزور ميلو غَما ولكنه كان يكتب لها كل يوم، وأحيانا مسرتين أو ثلاث مسرات في اليسوم الواحد. كان بالنسبة لها معلما عظما يومسيها بقراة كتن معينة،

ويرشح نها أعمالاً عديدة، ويوجه حصما في دروب العرقبة الوعيرة، ويقنم بها النصائح بشان أصور حياتها. أما هي فقد كانت مزيجاً من الواقع والخيال، وإن كنان الجانب الضيالي فيمها اقوى من الجانب الراقص وأشد سطوة. فهي كما كتب لها في إحدى هذه الرسائل: دمثل فينوس بوتشيللي الطالعة من البصر، فانت مصاغة كلية من زيد البصر واعشابه. إذ ينبثق جمالك من قيعان الأعبيساق، لا من ضنضاف نهس اليسيسيين. أنت لست حقيقة، أنت حلم من الهدفات أحالامي، ولاأزال أسد يدى في اهتياج وتوتر علني استطيم الإمساك بهه.

هاهر الفتان المبدع يواصل همر الفتان المبدع يواصل فيرمن بنات خميساله على الواقع،
بالماني والإيماءات. وتتحول بريندا
إلى حورية طالعة من قاع البحر ترد
إلى حورية طالعة من قاع البحر ترد
يدر عن نفسه خطر الموت الزاحف
بررا عن نفسه خطر الموت الزاحف
بررا أن يتع ميلو في غرامها وأن
غريبا أن يتع ميلو في غرامها وأن
تضفق على مستوى روهي بعالملني
تحمق على مستوى روهي بعالملني المستحرى و

الجسدى، ليس فقط لفجوة العمر الكبيرة بينهما والتي تربو على نصف قرن، ولكن أيضا لأن هذه هي طبيعة علاقات الحب مع بنات الخيال وأضغات الأصلام. فلو تصقق هذا الجبانب لأجهر على تالق الحلم وأردى بسحره.

وتسبد أدرك تورانس داريل أهمية هذا الجانب في علاقتهما عندمنا اشبار إلى أن ديرنغا ألهتوس قد لعبت أرقى دور تطمح أي ممثلة في القيام به دور المرضية وعروس الإلهساء لفنان عظيم في سنوات الاتهيار. فما أسعد هذا الحظ الذي ساقها إلى جياة صطرفي الوقت الذي بخلت فيه حياته، وما أسعد الحظ الذي وهبها المساسية والماطفة التي جعلتها قادرة على الاضطلاع بأعياء الدور الهام الذي مقعشما المقايس إلى القيام به وكيف لا وقد كنب معفر نفسيه لها في اجدى هذه الرسائل «انت السبب الوصيد الذي جعلني دين دني انيومه.

وتكشف ثنا الرسائل في أكشر من موقع عن اليات عمل الطم

وقدرته على دره الموت وأهطاه العياة معناها الذي يققده لها كُو السنين، ويماً جديدة وتقفا يساعد الرحي الهيشة الهيشة على تجديد طاقتها الهيشة الهيشة على تجديد طاقتها على الاستصرار، كما تكشف لنا الضاء بهو صراعه الدائم مع الواقع، المحلم بهو صراعه الدائم مع الواقع، فديلاد العلم فنسه - كاى صيلاد ينطبى منذ لحظة الميلاد الواقع، ويحادل التحقق فيه، أي إنهاه فنسه كسام وطرح نفسسه في مصورة ويحادل التحقق فيه، أي إنهاه فنسه كسام وطرح نفسسه في مصورة النقش: أي الواقع العضر، إن الواقع المنسون إلى الواقع المنسون إلى المورد المنسون المحدود أنه مسورة

ريرتبط التأرجع بين الخوف من الموت والرقبة فهه هي هذه الرسائل، بالتنبذب بين التوق إلى تحقيق الحلم معيل كثيرا إلى أن طبيعة المدلاقة بيئه وبين فريذا تتسجاوز حدود في هاوية. وكلما أفترب العلم من دائرة النمقة القرب العلم من إذ يستيقظ مرات في الفجر وحيدا وقد احس بقرب منه المرت كذلك. شبح الموت الجهائم في العجر وحيدا شبح الموت الجهائم في أحد أركان

وهكذا نطل من خسسلال هذه الرسائل المتعاقبة على صورة حُية لواقع السنوات الأضيرة في حياة معلوء ولوقم علاقاته مم المالم عليه معا. كما تتعرف من هذا الكتاب على بقية النصوص التي كتبها في تلك الفشرة والتي لم يتح لها النشر من قبل. لأن الكتباب يضم إلى جبانب الرسائل مشهدًا مسرجيًا من ثماني منقصات أعد قيبه معلو جزءاً من روايته (مدار السرطان) وهو الجزء الذى يتناول ضيه العلاقة بينه وبين زوجته الثانية جين، حتى تستطيع بوندا أن تقوم بتمثيل دور جين بعد أن عُدل ميلر من صورتها السلبية في الكتاب بناء على مناقشة طويلة عاصفة معها دافعت قبها عن حين وانتقدت قسوته في تناولها.

هذا بالإضافة إلى اربع قصائد وسيناري قصير صور فيه ميلو مود أمه ووقع هذا الحادث عليه.

ويرغم أهمية هذا الكتباب في إضاءة جوانب عامة من حياة كاتب كبير في سنوات الشبيضوضة مواجهة الموت فإن التخصاب تعليقات موفدا على الخطابات. وهي

التمليقات التي تزود القارئ بسياق الاحداث أو تشيد إلى طبيعة استجابة لما تنطوى عليه بعض الرستانية لما تنطوى عليه بعض الرسائل من طابات يتغفى من قدرة المصدرة خاصة وأننا نقرا جانبا المصررة ذي جانب عيل الذي تقصيع عند الرسائل، الما لذي تقصيع عند الرسائل، الما لذي تقصيع على الرسائل، الما المتحدود إلى كانت تجديب على يصدوق أديرته، فإن اقتضاب التفاصيل عنه لزيادت، فإن اقتضاب التفاصيل على يصدوق ألم مصدودة المي يكشف لنا عن جنايات منه الملاقة الصدودة في حضووها الكي الذي يكشف لنا عن جنايات منه الملاقة المستودة وشتى دلالتها.

ويزداد إحساس القراء بسلبية من نهايته، ذلك لأن زحف الكتاب من نهايته، ذلك لأن زحف الدين على جسد صيار الذي ضحضمته الأسراض ادى إلى تتلقص عدد برسائله إلى يويدا بشكل ملموظ. يهذاك إنسارة غير واضحت إلى للتي لانعرف تفاصيلها جيدا، والتي لذى لانعرف تفاصيلها جيدا، والتي إليها عن طريق شخص ثالث. ويدلا الها كنكف لذا الكتاب عن حقيقة من أن يكلف لذا الكتاب عن حقيقة

لأليات العلم الواقع: المياة ، الدردة يقدم لنا ، بطريقة مفاجئة ، ثلاث رسائل كتبتها بوشا أه، لاستطيع تا تكثف لنا عما عدث، وإن كانت تا رن كشف لنا عما عدث، وإن كانت لاتفاح إلاً في زيادة الاسر غموضا وغرابة.

ولو واصل الكتاب الإخلاص لخطته التي اتبعها طوال الوقت، واكتفى بتعليقات مرفدا التي تزوينا بالسبيساق، والتي تقدم الظهار الضروري الذي يمكننا من استيعاب شتى جزئيات الرسائل ومن إدراك مختلف مرامي ماتنطري عليه من إيماءات، لاستطاع أن يقدم للقراء والنقاد على السواء خدمة جليلة بالكشف عما كان يعتمل في روح هذا الكاتب الكبير وهو يشرف على مواجهة الموت. ولكنه برغم هذا الخلل الأخير استطاع أن يقدم لنا إطلالة فريدة على واحدة من أعمق قصيص الحب الستحيل، وأن يتمول إلى وثيقة هامة تكشف لناعن حقيقة السنوات الأغيرة في جياة واحد من أبرز كستساب أمسريكا في القسرن العشرين ومن اكثرهم إثارة للجدل والخلاف.

المستشرق الألماني «مانفرد نويدش»

رحلة حب وعــمل من الأطلس اللغــوى إلى مناقشة رسالة الدكتوراه عن نجيب محفوظ

اهتم بعض الستشرقين باللهجة المسرية قبل أن يهتموا بفيرها من اللهجات العربية في سياق اهتمامهم بالدراسات اللغوية منذ الثلاثينيات من هذا القرن

وفي هذا الإطار يجي، اللقاء مع الدكتور «صاففور فهويدش» استاذ علم اللغة محامعة «امستردام و ودير معهد دراسات الشرق الانني وحضارات، ليكشف عن بداية اهتمامه باللغة العربية وعن الاطلس اللخوي المصرى الذي يعده، وعن رؤيته للهجة المصرية بعد ان طوف مكفور مصر ونجوعها من اقصاها إلى اقصاها وضارك في اول دراسة علمية عربية اوروبية عن (معايير الزمن من خلال روايات الكاتب العالمي العربي فجهب صحفوظة في إطار التعاون بين جامعة النيا وجامعة «امستردام» بهولندا.

> وقد كان لى لقاء مع المستشرق الكبير دمانفردفويدش، حيث دار بيننا هذا الحوار: الله على استطيع أن أعرف كيف بدأ اهتمامك باللغة العربية؟

ودا حبى للغات وأنا في الضامسة عشرة.. لذلك
 تعامت معظم اللغات الأوروبية مثل الفرنسية والإنجليزية

في المدرسة، وكذلك الروسية والألمانية وغيرهما ، ووجدتها كلها لغات متشابهة تقريباً، لذلك اردت أن اتعلم لغة غير عادية تختلف سماتها عن اللغات الأوروبية، كان ذلك في أواخر الخمسينيات في الفترة التي وصل فيها أول فوج من الأتراك المانيا للبحث عن فرص للعمل.

وكنان ضمن الفوج طبيب ترکی هممل علی وظیف ه مستشفى المدينة التي اقام فيهاء ولم يكن الطبيب يتجدث الألمانية ويحتاج للغة لمساعدته في عمله فعلمته الألمانية وعلمني التركية. وأشتريت بعض الكثب التركية وعند قبراشي لهنا وجدت فبيه الكثير من المفردات العربية. ومنذ ذلك الوقت قبررت دراسية اللغة العسربيسة، ولكن لم تكن لدى الإمكانات المالية لشراء الكتب: وبعد أبام وجدت كتابًا عن النحو العربى باللغة الأثانية وجدائك للحظة بدأت أتعلم اللعة العربية. فدرست هذا الكتاب في سنتير كان ذلك وأنا في المرحلة الثانوية.



المستشرق الألمائي «مانغردفوردش»

كنت ارغب في دراسة الكيمياء ولكنني قررت دراسة العربية لأتعلمها وأفهمها جيداً واستطيم أن أتحدث بها وأنطق كلماتها وأرقامها في يبسر وسنهولة... وفي ذلك الوقت كانت الدراسة في جامعة «ميونيغ» عن العربية الكلاسيكية وفروع الحضارة الإسلامية مثل الشريعة والشعر الجاهلي والعربية القصمي والتاريخ وغير ذلك ولم يكن دلك هو الطموح الذي كنت أسعى إلبه.

 العنى ذلك أنك صبرات نظرك عن الإهتمام باللغة العربية؛

 بالعكس، فقد كانت اهتماماتي مختلفة عن ذلك، كنت أرغب في دراسة العامية الصيرية (وفي اللفة

مخاطبتهم لي بها. وفي سنة ١٩٩٦ حنضيرت إلى منصير الأربس اللقية الألابية في العهد الثقافي الألاني بمدينة القاهر؟ وكنت في ذلك البقت اتكلم العربية والرسمة في مصر، وكذلك كنت احفار معاضرات الدكتور محمود هجازي في كلدة الأداب عامعة القاهرة، كما أقمت عند أسرة مصرية في عن سصب الصيينة، وكنانت هذه الأسيرة تصيد الألمانية، لكنهم كانوا يتحدثون المربية من أجلى، لأتكلم وأسمع منهم إيقاع اللغة العربية وقد استمرت إفامتي في القاهرة سنة كاملة حشر وقعت نكسمة ١٩٦٧، وفي باك المنام رضعت إلى «هولندا» وضصلت على يرجلة البكتيوراه سنة ١٩٦٩ عن أطروحتم والنفي بالجملة

المتداولة بين عامة الناس) ومن

الصدف الطبية أننى وجدت أربعة

أساتذة مصربين في جامعة

مبونخ نهبوا للحصبول على

درجة الدكتوراه؛ اذكر الأن منهم الدكتور محمود حجازي رميلي

وصحيقي العريسز المذي

توثقت بينى وبينه صداقة على

طريق العلم والفكر والمسرفعة

الإنسانية؛ وهو الآن رئيس غيثة

دار الكتب والوثائق المسرية؛

وكذلك الدكتور ومضيان عبد التواف أستاذ علم اللغة بجامعة

عين شيمس، وهؤلاء الأسيائذة هم

أول من تكلموا معى باللغة العامية "

المسرية التي أحببتها من

النقية في العامية المصرية المعاصرة» وبعد مصرئي على الدكتوراء جنت إلى مصر في العام نفسه لاترس على الدكتوراء جنت إلى مصر في العام نفسه لاترس المائنية أسوان، في أقصي جنوب الصحيد، واقعت به سنتي كاملتي، وبجانب تروسي للغة الالانبة عملت في مصروع التخطيط الإقليمي (قسم تنعية الداراء البشرية) وكان هناك مصل للفات كنت مشرفاً عليه، ومصل للفات يقت هما نائمة في مدرسة العقلد في مدينة اسوان، كملك تقدة ألى مواحداد دروات لتعليم الألمانية تحت قدم بإعداد دروات لتعليم الألمانية تحت شروع بإعداد دروات لتعليم الألمانية تحت

□ هل نستخلص من ذلك أن الخبرة المباشرة كانت أهم مصادر دراستك للعامية المصرية؟

V شك إن أهم المعادر التي ساعدتني على فهم تطنئ العربية وفان رمور مصطاحاتها مستحدة من الذين تطنئ العربية وفان رمور مصطاحاتها مستحدة من الذين في مميونة»، وهذا بالطبي شبعنى وانا في أمسران على القيام بعدل علمي، وبالثاني أردت أن استغيد من وجودى في الصحيد فاتعلم اللهجة الصحيدية، ومن خلال تعاملي مع المؤفقين في الصحيد (الجدائي) وههم ما يجدى تحديث مع مختلف الطبقات الاحتماعية بمستوياتها الدنيا ستانية في أسدوان وكذلك عرب الأقصر، وجلست بن الناس هنا وهناك وسجلت معهم اللهجات الصحيدية بكل مستوياتها، ونهبت إلى سكان منطقة (البعيرات) غرب مستوياتها، ونهبت إلى سكان منطقة (البعيرات) غرب فرارين)، وقد تشبحت أصدولهم التي جات من أصل (ارمنت)، وقد قد أطلق عليهم لسم (البعيرات) الشتفاقا الم

الاجتماعي في جنوب صعيد محصر" تعلمت الكثير من العامات الكثير من العامات الذيرة والسلوك الطيب الذي يلتقده اللس في الطرب وأحداث المسرة أو المائلة أو القبيلة لابئة تحافظ على التماسك الاجتماعية وأعتقد أن هذا هو سر خلود الحضارة الصرية. إلا انتي مسيد اللجية المحمدية و لا انكر منها الآس سوى القدر المضارة علم من القدر المضارة علم عنه استعرارية التخاطب مع الأخرى!

 □ هذا يقودنا إلى الاستنفسسار عن سسر اهتمامك بمصر بالذات دون العالم العربي كله!

O أقول لك وللقارئ، العربي: ولكما أن تفسرا سر اعتمامي محمد بما تشاءان . ولي أن اسميه العب، ولكن مش عارف الحب بجيه عضي: وكل ما استطيع قوله هو الحين، أو الأجاسيس العاطفية المفاصمة التي ترسيت في وجدان منذ جنت إلى محمر أول مرة وعمري لا يتجاوز الثنين وعشدين سنة، فنحسست بحب الناس وبائى مقبول من المصريين، فاقتريت معهم أكثر وأكثر حتى كان هذا اللغاء بيني وبينك الأن.

□ عبر الرسائات العديدة التي قمت بها من المانيا إلى مصر بكل ما صاحبها من مد وجزر، هل هناك خطة عمل أو مشروع علمي محدد؟

O لا شد أن الد البيزو ظامرة مسحية، ولكن علينا أن منحذ بحدثم الحد سامند الدسمي والفكري، وأيضاً من الجزر الذي يؤدي إلى الإحباط والمثل، فكلامما قد علي عائد إلى السياحة في الرمال المتحركة ما لم يكن يعرف الطريق الذي يسير فيه للوصول إلى الهدف الذي يبحث عنه المنافع أن أقول، وهذا ليس عبياً، أنى يبحث عنه المتافع أن أقول، وهذا ليس عبياً، أنى كنت متارجحاً في تلك المقترة من أشياء كثيرة، فشروات

مصدر الفكرية والأدبية والثقافية هائلة، إذ نظرنا إلى رصيد حضارتها عبر العمنور التعاقبة التي تجعل الناحث بتريد في الاختيار؛ وإقول لك إن الاختيار في مجال الثقافة من أصبعب الأمور في حياة الإنسان لذلك تركت أسوان بعد قضاء علمكامل ورجعت إلى القاهرة للممل في المهد الثقافي الألاني لتعليم الدرسين اللغة الألمانية، ثم رجعت إلى المانيا وقررت هناك أن أعمل العكس، وهو القيام بتعليم الألمان اللغة العربية في جامعة (نابتس). ولكنى وجدت الميشة مملة هناك وأصبيت بحالة من الإحباط، فقررت الرجوع إلى معمر مرة أخرى بأي شكل من الأشكال، ووأفقت الحكومة الألمانية على أن تبعث بي للعمل في المهد الثقافي الأثاني في القاهرة لتدريس اللغة الألمانية؛ وأقمت في مصدر من ١٩٧٦ إلى ١٩٨٢، وفي بداية تلك الفترة قابلت صديقي الستشرق «بيتر بيتشر» وقررنا القيام بعمل علمي؛ وهو تحضير اطلس لفوى لصبر خاص باللهجات العربية الشعبية العامية؛ وهن أطلس شامن باللهجات العامية في كل محافظة من محافظات مصر.

وقمنا بعمل مسيح شامل لمصر من بلطيم شمألا إلى الوادى الجديد اسوان جنوباً. ومن القصير شرفًا إلى الوادى الجديد والواحات غربًا: وتقتبر اللهجات في الواحات من أغرب اللهجات هناك. وبهذا الجهد الذي قمت به وزميلي وبيطر ييتشمره استطعنا جمع معلومات لغوية عن شانعة قرية مصرية،

□ هل استعنتما باساتذة معهد الفنون الشعبية في عملية الجميع والرصيد، أو بالمتخصصين في علم اللغويات المصرية؟

 لا.. ولكن كان هناك معارف واصدقاء عرفتهم من خلال رحلاتى السابقة إلى مصير.. وقد عرفونا على الناس في القرى والمناطق الصحراوية.

□ ومنا هي ثمار تلك الرحلة من الناحبيتين الأكاديمية والثقافية?

O إن بداية ضار هذه الرحلة خرجت إلى الهجود في كتاب صدر بالاثانية يضم خمسمئة يضسمن خريطة لمسر تسبحل الظواهر اللغوية مثل اين ينطقون حرف الد هض». وإن ومتى تنطق بعض الحروف دون غيرها كما ان هناك مجلدين أخرين نشرت فيهما النصوص نفسها مصيلة بالحروف الصوتية مع ترجعة بالاثانية؛ ويجانب كتاب الخرائط وكتابي التصويص صعدر في الوقت نفسه قامون للعصطلحات الرفية المصرية (عربي ، الماني). وفي حدود سنة ونصف السنة من هذا اللقاء إن شاه الله سنصد قاموساً أخر الماني ، عربي،

□ اعتقد ان هذه الأعمال التي السرتم إليها لم تصل إلى القارئء العربي على الهميئها، ترى ما هو سبب عدم انتشارها على الساحة الثقافية في نظرك كا فو الأعمال التي تم طبعها باللغة الألمانية مرجودة في اللغة الألمانية مرجودة في اللغة الألمانية مرجودة في المعيد الفرنسي والمعيد الهوائدي في القامرة، كما أنني المديت منها نسخة إلى صديقي الدكترو محصوف محجازي،... مؤتمر (اللهجات العربية توقييها للنصمي) في جامعة أمنيور (اللهجات العربية توقييها للنصمي) في جامعة أمنيور وقد تم نشره في سجلة جامعة سرهاج سنة الألمانية المنافقة عشارة إلى مترجو وناشر القادي، أما فيما يتطقل بعدم وصوله إلى المثقفة والقادي، العربي فيفيده مساحة إلى المثقفة بيتماج إلى مترجو وناشر يتولى كل منهما القيام بهذا العمل إذا كانت هناك حاجة يتولى كل منهما القيام بهذا العمل إذا كانت هناك حاجة للتشقين إلى ما قدت به في هذا الجال.

□ إلى أى حد يعتبر عملك الطويل فى العامية المصرية امتدادًا لعمل مستشرقين سابقين؟ وعلام يدل هذا الاهتمام بالعامية المصرية عبر أجيال من المستشرقين؟

O تتميز اللهجة العامية المصرية ال كما يسميها بعض الملقفين العرب (اللغة الدارجة) بانها من التداولة في العالم العربي كله عن طريق الرابي وأفلام السينما مماسسات التليفيزين المصرية، ومعظم العرب إن يكن كلهم يتكلمونها ويفهمونها: فمثلا تقابلت مع عائلة مغربية لم تزر مصر من قبل وانكنها تتحمد بالعامية المصرية، لأن من يتحدث بها يستطيع أن يتحمل بالناس في سائز العالم المعرب، أذلك نحن ندرس الماسية في مسائز العالم المعرب، أذلك نحن ندرس الماسية للمصرية على مستري الجامعة في دامستردام؛ لأن من يريد أن يتعلم اللغة المصحي والإسلاميات فإن العامية المعربة تساعده كثيراً على ذلك.

اما سر اهتمام المستشرقين القدامي بالدراسات العربية فيرجع إلى القرن السابع عشر. وكان الاهتمام العربية فيرجع إلى القرن السابع عشر. وكان الاهتمام ولرجود كلمات غريبة وفريدة من نوعيا قد لا تقرر إلا مرة واحدة فقط في القورة ولا يوجد لها شرح بابس به معهم واضعة فكافي إلقواول فهمها من خلال الله المعربية التي نزل بها القران الكريم ودونت مها الاحاديث انشوية وأمهات الكتب التي وضمها علما، صدر الإسلام، وأنت بعد ذلك مرحلة جديدة انصب فيها الاهتمام على، وأنت يعد ذلك مرحلة جديدة انصب فيها الاهتمام على، المنت يده حدة كان الذي يدرسونها من الالمان هوالى خمسة الشخاص، المالان يدرسونها من الالمان هوالى خمسة الشخاص، الالألف الذين يدرسونها من الالمان خمسة أستخاص، الالألف الذين يدرسونها من الالمان خمسة أدينادة كبيرة، ذلك إلى حجانب المصدوية؛ ذلك الله

فدارس اللعة العربية لا يستطيع أن يأخذ إجازة أسبوعية مثلاً؛ ولذلك ينصوف عنها معظم الدارسين أما الراغبون في الحصول على درجة الماجستير في العربية فإنهم لا يزيدون عن ثمانية فقط في جامعة «أمستردام» وهذا العدد لا يتناسب مع أهمية اللغة العربية بتراثها المتنوع الهائل ويحاضرها الحي المتجدد، فقد ساعدت الباحثين على معرفة أسرار الكتب القدسة التي سبقت الإسلام: فلا شك أن التراث الغربي يمثل مفاتيح العلوم الروحانية التي يتجسد فيها صفاء الذهن والعقل والوجدان في الكثير من نصوصه وطبقاته العلمية.. ودليلنا على دلك في العصر الحديث عبقرية الروائي شجيب محفوظ في حقل الإبداع الأدبى الذي سبقه فيه رواد كبار مثل محمود تنمور وتوفيق الحكيم ويجيى حقى، ومن بعدهم شعراء التيار العاصر الحديث مثل عبد الرحمن الشبرقناوي وصبلاح عيد الصبيور وأهمد عيبد المعطى حجازى، وشاعر العامية الأنفودي الذي وظف أبجديات أساس علم اللغة في قاموسه اللغوي، فنسم منها سيمقوبية ستكاملة من الشعر العامى تعبر عن قصابا الطبقات الاجتماعية في جنوب الصعيد وهؤلاء النارين الأدناء للعاصرين يعرفهم القراء على الساحة الثقافية الألمانية خاصبة من يهتمون بدراسة الأدب العربي العاصب

صعوبة اللعة وإلى أنها تحتاج إلى اهتمام وصبر ووقت

□ اشارت إحدى المجالات الإلمانية التى تصدر في العربية إلى أن الذين يدرسون العربية من الإلمان في الجبامعات الإلمانية يواجهون مشكلة عدم إيجاد قرص للعمل، فهل نعتبر هذا محاربة للغة العربية في آوروبا؟

 ن مصر بجد التخرج من الجامعات المصربة أن الدولة تهيىء له فرصة العمل حتى لو بعد فترة طويلة من التضرج؛ ولكن الوضع عندنا بختلف، فالتضرج يجب أن يبحث عن العمل فيعرض نفسه في السوق، علاوة على ذلك فإن الشخرج عندنا لا بتقن العيبية تمامًا فهو قد بقرآ جيدًا شفويًا، ولكن قدرته على الكتابة محدودة.. ولكي يتخرج متمكناً من اللغة العربية، يجب أن يكون دارساً مجتهدًا، وإلى جانب ذلك فالدراسة تحتاج من همس إلى ست سنوات بجانب الإقامة في بولة عربية لأن أحسن طريقة لتعلم اللغة هي التعايش مع الناطقين بها؛ ولكن الجامعات الأوروبية مازالت تهتم بالقصحى أو الكلاسيكية أكثر من اللهجات المعاصرة. وهناك عوامل أخرى سلبية لا نصبح إغفالها، فمثلا رجال الأعمال في مصبر بجدون من بتحدث معهم بالإنجليزية والفرنسية.. وبالتالي فإن رجل الأعمال الأوروبي لا يجد داعيًا لتعلم اللغة العربية: وأضرب لك على ذلك مثّلا: في ألمانيا بتمسكون بلغتهم الى الدرجة التي تجبر من يعمل هناك أو يدرس على أن يتعلم الألمانية ليستطيع التمايش بين أفراد المجتمع، وهذا القول تؤكده بعض الدراسات التي كشفت أن من يجيدون الإنجاميزية في المائمة لا يتبعدون ١٥٪ وكذلك نصد في الجامعات أن الدراسة كلها بالألانية، بعكس ما نجده في مولندا، حيث يتحدث الباعة ببعض اللغات الأخرى لتيسير التعامل مع الأجانب من الجنسيات المختلفة.

□ مـا هى أهم الدراسيات المنشبورة لكم حبول اللغة العربية ٩

 الأطلس اللغوى وهو في شمسسة أجزاه.. وقى الطريق الجزء السادس والسابع إن شاء الله.. وهذا يعد مشروع العمر.

□ هل هناك اعمال اكاديمية اخرى شاركت فيها في إطار التبادل الثقافي بين جامعات مصر وهولندا؟ -

O اول رسالة شاركت فيها خلال ألعام للأمنى هي بصمورية محمد عبد الرحمن الدرس بجامعة المنا بحممورية مصر العربية، فقد قام الطالب بإعداد الرسالة في جامعة أصدياً أن مرة تقدم أرسالة استاذ الرسالة المستاذ الرسالة المستاذ ا

□ ما اهم الأفكار والقضايا الثقافية التي اثارت انتباهكم حول مفهوم قنوات التوصيل الإجتماعي والثقافي في مصر؟

O لا استطيع أن أحدد فكرة أو فضية ثقافية تستحق الاقتمام أكثر من الأخريات، فالباحث أو الدارس للعلوم الإنسانية في مصر الأخريات، فالباحث أو الدارس للعلوم الإنسانية في مصرت الأضوعات التي تتميز بالشراء والخمسوية، ولكل هذا وضعت خطق النظرية الاهتمام العجريات المسري الارتجالي في أوائل القرن العشرين وأثره على الثقافة العربية خلال العقرب اللشية عبر مراحل التحول الثقافي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي، ذلك لانه يمثل ثروية وثررة فكرية لا يستهان بها؛ خاصة مصرح المجتمع لتشوييق الذي كان جسرا يفصل بين السرح للوجهايي والمسرح المجتمع الارتجالي والمسرح الفصي في الارب العربي، بالمسرح الإنجالي والمسرح الفصي في الارب العربي، والمسرح النصفي في الارب العربي،

بينالى الكويت الدولى للفنون التشكيلية

أقيم مؤخرا بينألى الكويت الدولى للفنون التشكيلية في دورته الثانية عشرة وقد شاركت في أعمال البينالي ثماني عشرة دولة.. منها عشر دول عربية، وتصانى دول أجنبية، وقد شاركت هذه البول بمبد كيبير من الفنانين، وعدد كبير من الأعمال الفنية أمثلات بها قاعات العرض، وتعددت فيها الناهج والذاهب التشكيلية عبر حوالي ١٧٢ عملا فنيًا، في معالات النعت والشمسوير والرسم، واشد شاركت السمودية بالفنانين وفاصور المؤسىء رطه منجمت الصنيبان، عبدالله الشبيخ، وشاركت بولة البمرين بالفنانين معبدالله احمد المصرقهاء وأراشك العبريقهاء

وشاركت جمهورية مصبر العربية بالفنانين واحسمت السطوحيء والسيد القماشء ومحمد عبلةء، وشباركت بولة الكويت بالقنانين محمد البحيرى، وسعود القرج، رصفوان الأبوى، رسامى محمد، حسيد خزعل رعلى نعسان وعبدالرضنا باقره كماشاركت في أعمال البيتالي ثماني دول أجنبية وهي أمريكا التي مثلها الفنانون مجودي هود، رنورمسا إيزابيل، وديانا نبقوسماء، إنجلترا وشاركت بالفنانة دباتريشية ميلتر ،، ويلغاريا والتي مثلها الفنانين هيمترجزار دانوفء وستيفان ماركوف، وإيلينا بانا موشوقيا مرومثل شبيرس الغنانان وعدنيان عبدالرهمن الأصمدء وشاركت قطر بالفنانين، وقوج دهام وعلى هنسن الجنابر، ويوسف أهمده وشاركت سوريا بالفتانين مخزيمة علوان*ي،* وغسان جديد، أسيس حصدان، وشاركت تونس بالغنانينء امنة الزغل، والطاهر المقدميني، وفيتحي بن زاكور، الحبيب شبيلء استماء مثوره وشباركت الامارات العربية المتحدة بالفنانين دعبدالرجيم سلم، وكالد الجسلاف ومستوسى سلطان الصليسان، وشساركت مولة لبذان بالفنائين ديما زكريا رعد، وفارس غصوب وجان جبوره وشاركت بولة عمان بالفنانة منادرة محموده



الفنان أحمد أبو الفتوح السطرحي





الفنان محمد عبله

ليوناريوء، كما شارك في أعمال

البينالي من ضبيوف الشرف كل من

الفنانين فاتح المدرس - في التصوير

الزيتي ـ سوريا وعمر النجدي ـ ني

التصوير الزيتىء مصدر جبيرارد

بعماتشو . في التمسوير الزيتي .

فرنسا.. كما شارك من الكويت خارج

لجنة التحكيم كل من الفنانين دسالم

الخرجى، ربدر القطامى، رمحمود

الرضوان، وأحمد عبدالرضاء

وإبراهيم إستمناعتيلء فناضل

العيارء وسعر الرشيدة وسعد

البلوشيء وخسسالد الشعطيء

رإبراهيم حبيب رامين الصالح



الفنان السيد القماش

وقاسم باسينء وقد شاركوا جميعا في مجال التصوير الزيتي.

وقد تكونت لجنة الشحكيم في البينالي من الأساتذة والدكاترة:

 د اجمد توان بمصبره رئیسا، د/ فانتح المدوس «سورياء عضواد/ أحمد باقر داليمرين، عضوا، أ/ محمد كبرياء ابتملاديش اعضراء د/ عبدالله الجداد «الكريث» عضوا، ا/ محمود الرضوان رقد أعلنت الجوائز في حفل الافتتاح كالأتي: ١ - جائزة البينالي الكبرى -

حجبت هذا العام

٢ . جائزة البينالي «الأولى» وهي عبسارة عن درع الشسراع الذهبي



تحت هديد ـ أحمد السطرحي



الشمس والرجه الأبيص ١٩٩٤ عفر على زنك ٥٠ × ٢٧ سم محمد عبلة



امراة خلف شباك على شاطيء مشتعل تصوير زيتى ٥٤× ٧٧ سم السيد القماش

وبكافئة مالية قدرها الذا دولار، وقد فاز بها الفنان احمد المسطوحي «مصدر» في مجال النحت/ الفنان محمد البحيوري «الكويت» في مجال التصوير، والفنان مجمد عبقة «مصر» في مجال التصوير.

٣ - جائزة لجنة التجكيم «الثانية» ـ وهي عبارة عن درح الشراع النمين، ومكافئة عالية قديما الف دولار، وقد ضائة بها كل من الغنان السسيسة القماش دمسره عن مجال الرسم، الفنانة السماء منصور درنس، في مجال التصديد، الفنانة شروعية،

علواني «سرريا» في مجال التصوير، الفنان عدمان الإحمد «البحرين» في مجال التحسوير الفنانة فورها إيزاميل «أمريكا» في مجال النحت، سمان مجمد الحماج «بنجلاديش» تصوير.

 جوائز تشجيعية - وهي عبارة عن درع الشراع النعبي وقد فاز بها كل من: - الفنائه غادرة مسحسمود حمدانه في التصوير، عبدالرحيم سنالم «الإرسارات» تصدير، على نعمان دالكويت تصدير، ستنفان

هاركوف دبلغارياء تصوير، عيدن فومانكيديك دالبرسنة، والهرسك، تصوير، على هسمن الجسابر مقطر، وعبدالله الشيخ دالسموية، تصوير.

و - جوائز المكسين الخاصة -وهي عبارة عن درج الشراع الذهبي. وقد فار بها الفنان الكويش سامي محمد في مجال النحت. وقد أقيم حفل الختام الذي وزعت

ويد اليم عمل المدت بولة الكويت فيه الجوائز كما أهدت بولة الكويت لأعضاء لجنة التحكيم برعا تذكارية، الشراع الذهبي للبينالي.



الشعر:

يضم ديوان الأصدقاء لهذا العدد والمدد القادم مجموعة متميزة من القصبائد الجديدة التي كتبها شعراء موهويون لا ينقصبهم الخيال ولا بعوزهم إتقان العروض ولاتند عنهم أسرار اللغة، ويكفى أننا . باستثناء قصيدتي: «انتحار» و، تحديدا» ـ لم نجد انفسنا مضطرين ـ على غير المادة ـ للتبخل جنف أو تعبيلا، لإقامة وزن هنا أو لإمسلاح خطأ لغوى هناك .. وإذا منا أغننا في الاعتبار أن هناك شاعرين صديقين جديدين بنضمان إلى اسرة (اصعدقاء إبداع) لأول مسرة من أعضاء هيئة التدريس في جامعاتنا ومعاهدنا العلمية، هما الشاعران د. عبدالحكيم العيد وعزت محمد

هاد ، اسنا مینئذ کیف آن (بیران الأصدقاء) هذه الرة متميز بحق، ولسنا في الوقت نفست كسف أن إقبال هؤلاء الأساتذة على النشر في هذا المكان لا يقلل من مكانتهم، بل يرضمها بالتاكيد في نظر القراء الواعين الشابعين؛ فهم بذلك يلقنون الشبعبراء الغيرورين برسيا في التواضع ويقدمون لهم مثلا رفيها والبوة مبالمة. وإننا إذ نضم هذه القصائد المتميزة بين أيدى القرأء، نعب أن تشير إلى أن بعضها جاء على درجة من النضج كانت تسمح لها بالنشر في متن المجلة لو كانت هناك مساحة أرسم للاختيار، وأخص بالذكر هنا قصيدة الشاعر حسين غريب؛ الذي يجيوبًا الأمل

ني أن تراه الدريسا يتطور بموهبته المساعة ليفرض نفسه على الساعة الارتبية وقريب من هذا يمكن أن يقال المستبيقات يأسس عبدالحق المستبيقات ياسس عبدالحق يترالان بحاجة إلى تجويد لفتهما الشعرية وإلى التخلص من عيوب الرأن وإخطالة، خاصة الأخير، الذي سيلحظ القراء كيف أنه كثيرا ما يسلحظ المناجه الخيف الاول من وساعل الدين المناطئ أني بدايات السطور.

نعتذر للإصدقاء الذين أرسلوا إلينا نصوصا غير ناضجة حينا، وغير بريئة من عيوب الوزن وأخطاء اللقنة حينا أخسر، وننتظر منهم نصوصا أجود في المستقبل، نذكر فرغلى (الحرامية) محمد حسين عمس (بسيدن)، خالد سعيد (الفيوم) . عارف البدرديسى (جرجا) اشرف صلاح. (حدائق المادى - وليد عبدالعظيم (بدياط) - محمد عادل قشطة -عاطف على عبادى (نجم حدادي) (جامعة الزفازيق) - حجازي غريب (القسامرة) - مسمعطقي خلف - مصمد السبد سعالم (جيزان - السبدرية) - اهمد مصطفي سراج (اشمون) - عبدالفاصر عبدالرصيم (الزفازيق) أحمد محمد عشمان (بروط) هاني محمد عشمان (بروط) هاني

من مزلاء الاصدقاء عمرو الجندي -عين شسمس) - مصطفى على المبرا الخيمة) - عيد عيد عيد عبد الحليم (ابد المامير) - عثمان عبدالعاطي حسن (جامعة جنرب الدادي) - محمد سعد عبدالحي (الحلة الكبري - وليد احمد حسن (الحلة الكبري - وليد احمد حسن

•

ديوان الأصدقاء

الدخول في الزَّلْزَلَة

حسين غريب عبدالحميد (بلناس، بنبلية)

> حلمً يضعُ. كارعةِ ضيقة دائمًا... ساذج كالبراءة نافرة قسمات أمتضارك هين تغنّى ومين تضيع حبية قلك في لحظة ساذج كالبراء..... هين تربيمًا بالدموع فقط...!! وحدة:

هادئًا.. ليس يُعنيكُ مذا الضبهيجُ ولازمنةُ الطعنات على جسَّمكُ المتضائل أن صرحةُ تتفجَّرُ في حسِ صَدرِكَ.. وملك، تصمُّل بقرًا على كتفيكُ وتُشعِلُ حسمكُ عند البداية بن: ا. جل مريميً علمتها الرياح المتساء النسائم سبّدةً كالرايا تعدد قامتها.. كل أرى قامتى في الهراء ان رجل مريميً.. وهر .. قاسنة كانفجار البكارة

قاسية كرقادي.. وقاسية كاعتلال يدي ..

- ٢. ساحةً لمنقوطكَ تُلُويِّ هزنَك بين يديها،
تُوسُمها بالذي تتَّقه تشخلُها في زمانِك،
علك يسقط عنك السكوتُ...
ناقحن وجهك السنديرُ وانتَ تشكلُها...
وانتَ تموتُ...
موت:
موت:

يسمن أن يستريع قليلاً ويشرب شاياً... ان يجلف جبهة، ثم يضمك قبل أن يملاً المرث اعضائه رئماً.. كان يمكنً... لو .. لمناً، تحتل الارض هي الزارك... قبل أن تمخل الارض هي الزارك... تعنعُ ظهركَ للعابرينَ... وومدكَ... تغنيُّ وجهكَ بين يديكَ وتسهرُ، تُعمى اختتاقات روجك وحدكَ والليلُ... أوجاعُ قَلبِكَ لاتنتهىانت وجدكَ...

تصنعُ نايات. من برح حزنك.
تصنعُ حزنان.
وهدف. ينتشكُ الناسُ في صفحاتِ الهواء
وتنشيُم في مساحة روحك.
ناهم وجهكُ السنديرُ وانت تُشكُلُ حلمكُ
تطام...
ان تضر وجهكَ السنديرُ وانت تُشكُلُ حلمكَ
سندُة تصطافها،

للْمَاء.. جَلُوةً أَخْرَى

عرات محمد جاد مدرس مساعد بكلية الأداب، جامعة عاران

> وَاقِفَةٌ عَلَى أَطُرافِهَا مَا طَارَتِ المِقْبَانُ في جَوَّ السَّمَاهِ وَمَلَقَتْ بِيْنِي

هِيُ جَمَّرُةً فِي الطَّلِيِ

- وَجُدُكَ شَاهِدًّ
- مَنْ أَيِّ مِمَرِّبٍ تَقْرَعُ الاجداثُ

وانتآعت فياماتي جُلاَلُ في رزاق العشق وألمعشرق من حَمَّا وَطَينِ رَيُّكُمَّا طَدُّ النَّدَاوة أو سُيضُ الوَّرْبُ عُنْقُودًا على شَفَتَيْك مُرْتَجِلُ إلى هَذِي السَّمَاوَاتِ التي مَا فَتُحَتُّ أَبُوابَهَا كُيْفَ استُبَاحَ الطُّلُّ ذَارَلَتِي وكيف إذا انْجَلَى طَلَّمُ النَّهَار عَلَى فراش الوَجَّد تَنْدِلُمُ السِافاتُ انتصابًا من صنهيل نعي . تُتُرِّعُ الرِّيعُ العَرُوسُ بشاهديك تُلاَعْبُ الأَضْوَاء في مًاء الْجُسِدُّ...

ويَيْنُ الخَافِقِيْنِ يْمَامَةُ بَيْضَاءُ تَرْشُقُ طَرْفَهَا مَكْنَيُ 6000 ... 600 حستيما تَقَمُّ السُنْبَانَا في شبّاك الْتُتَّهِي ما أَرْغَلْتُ فِي الطَّلِّقِ شَنْتُ أُسْرُهَا شيدا ومَارَ النُّورُ والنَّوَّارُ وانْشَقَتُ سَمَاوَاتِي (شُرَاشِفَ) صَبُّوَةٍ مُرَقَتُ بِأُجُواهِ الْمُأْرَاتِ تَنَرُّتُ فِي عُرُوقِ الكُونِ انْهَارُا مِنَ الدُّلُّ Ý., من حُنَاتَيْكُ الْمُواجِيدُ اسْتُوبَتُ كُلُّ الجرُوح إِذَا تُعَلَّتُ مِنْ مُقَامِي مَلُ تُلاَعَيْت الجَمِيلَةُ بِالفَصْاءَ؟! ورُمُزْمَتُ نُجْمًا بنجم رُهْرَفَتُ فِي الطُّلْبِ أَجُّنجُهُ المَلْانَكِ مَدَّدُتُ فِي سَاحَة العشَّق الصَّبُّوح بشارتي هيّ جَمْرةُ الجُمَّارِ فِي طُلُّعِ النَّدِي أم سَبُحَتُ في عَيْنيك الأقمارُ

بقية القصائد في العدد القادم

التعنة

اتوقف كشيراً أمام بعض التصديحين التصديحين المساقة الميدرة المساقة المبدرة الميانية الميانية الميانية الميانية والمساقة الميانية والمساقة من الله الذي تقتقد هذه القراء مرة الميانية ال

السنيق معمود بسوقي سليمان من البحيدة، يكتب لذا قبائلاً، معيث انتي أجيد كتابة القمنة والشعر لكتني اربد أن اسمع رايكم -، ويظر ألا مسته برجيع ملا يشي منتجد أنه شديد الإعجاب برجل مجود لا يكك عن العصل لهدلا وفهاراً، واراق القصاعة بلول عن نفسه -ولم يشي مسوى أنا الشناب الذي محسل على كالريوس لهة مدرية ولم أعصل حتى الآن،- وهذه هي

المشكلة الإلي في القصة، فشناب مثل هذا لا يمكن أن يعمل لاله الإسداء في المسلم المسلم الثاني مستجد الأشطاء الإدائية قد المستد القصة الم يعاني، لارى في عينية جحيم، لم يهدا في بالاً، لم إنى الماسي، إنه أم يكن من الإفسال أن يتضمس راوي القصة في شم، غير اللغة العربية؟

أما الرجل العجوز فهو مكروء من كل الناس تمم مع أنه يضمصهم ويأتس لهم بالشاى، حا الذي يجمعهم يكرهريك لا تمرق، وإذلاء المتزوجون والغين لا يكلفهم شيئاً يبهضونه كذلك ويقولون إنه سبب شهناً يبهضونه كذلك ويقولون إنه سبب شهناؤم، لماذا الا نعرف.

وعلى الصديق معمود أن يعيد الكرة مرة أغرى وعليه كذلك أن ينسى أنه يجيد كتابة الأصدة إلى أن يتحقق له ذلك بالفعل، وهو أمر يسير مع قليل من الجهد.

ما السديقة ساهجة سطيحان من الإسكندرية، فهى تكتب لنا حمدرية مصرية شبه زجلية، ولكنها تكتبها باللغة العامية

التي مع المشرامنا لها وللمبدعين بها - لا ننشر بها تصوصاً في دابداع كما لابد أن الصديقة مسامية تلاحظ إذا كانت تقرآ للجلة.

وما داست كتب بالمامية (القصحي كما تقول في رسالتها، قدم نشرة أن ترسل لنا نصداً أهر، ويتوقع كذلك أن تنتبه إلى أن البلشرة والأوملة ليصد من صفات العمل الفني العيد، فهمل مثار، الله الله على جرك يا مصدر، الله الله على مسدر، جمل يقولها كل النامي واكن ماذا مصدر، جمل يقولها كل النامي واكن ماذا مسدر جميل يقولها كل النامي واكن ماذا المن يقول كاتب القصة؟ حتى أو قال جملاً جمثاً المن يقوب أن تكون له طريقت المناصة.

المستيق مصطفى عوض مدينة نصب له تستطع نشير تصنوصك التي أرسلتها اشييراً، ويبدن أنك أرسك لنا قصصاً قديمة ليست بمسترى القصص التي نشرناما لك من قبل.

وإلى اللقاء

الطبق

وليد سميح العوضى ، كار الثيغ

اليوم دوري في الرحد كنا شعام آنها تمر من هذا، لكننا لم نرها ابدأ مكذا اجتمعنا وعزمنا على رؤيتها

الليل طويل ، والسطح بارد اكن معرفتي بانها قد تمر منعتني الدفء واحساسي بملمس العبل الرفيم . الذي بجذبة منه يستيقظ اسامة وعلى ويهوعان إلى لرؤيتها . أعطاني الأمان والراحة.

اليمض راها وقال عنها كلاماً لم تكن نصدقه، كثر الكلام عثى نم نعد نستطيع إلا أن نصدق. ولم يجرق أحد على التأكد، لكنا جرؤنا... تناوينا السمور منذ عدة أيام، السمور في الثيل والبرد. ولا رفيق إلا الأمل، ثم الياس، وجذبة العبل تجعل صفيحتين ترتطعان بيعضهما وتوقظنا، وثنتهي اللبلة، ولا شيء.

بمرور الأيام غزا الشك قلرينا، ماذا يجعلنا نصدق كالأم الناس الذي أصبح معظمه توليفاً وكنباً. واتفقنا إن لم تظهر بعد يوم أو يومين نسب الموضوع ولتذهب إلى الصديم هي وكال من يضيف شيئاً حبيدأ لمحاتما

ابى ظننا المسبدة بلوثة وهلى كاد ينسبحب منذ اليوم الثاني (يوم مراقبته) أما أسامة فكان مظهفاً عنى رؤيتها فقط لانه قيل إن عينيها زرقاوان! وإنا أيضاً ويديد أو أراها، أعرف المقيقة ،

اكتشفها، لأدرك أنها حقبقة. وهكذا . ولهمما أنا راقد على السحام انتظر وانتاب لحت الشيء المنتظر.. فجأة ظهرت من بين الغيطان، وهجر الغشارة التي كانت داهمت هيئي...،

لا أدرى هل كلت أحلم أم لا، فركت عيني، وقشمت فمي، وأرتجفت،

في ظمة القيطان الششدراء كان هناك شيء أبيض صبقير، ظهر سريماً ثم غاص في الزرع النظم وعاد يظهر ثانية ثم يختفي، حتى غلتني جنند، شددت المبل بقوة، وهبطت سريعاً على السلم الخشيي للسند إلى

جدار البيت، واتجهت نصو الفيط وليلحق أبي اسامة وطي حين تصلهما الإشارة

هل مي حقاً...؟ عل سيراها؟ اقتريت وكانت مستفية.. حضت في الزرع البثل بالندى البارد، ومددت يدى لأزيح السزمة الطويلة خافية البياض عل مي جميلة؟ مل هي زرقاء العينين..؟

وعندك با ولد.. نهايتك في تظرة.!» ترقيفت. بعشت . أرهات سيميس وهيست هيتي بدأ بق قلبي

النسط ب الواجف كيق الطول. لا ارى غير طيف شاهب عبر الزرع، هل أزيح العزمة وليحدث ما

بحدثاء ومادًا تعنى بنهايتك في نظرة؟ لم أستطع منع نفسى من التفكير في علاوة مبرتها. مضب لعظة أو لعظات، فكرت أن اعظها حتى ياتيا.. نرمهما تقيل الليلة

ممن أثبتوها

لبثت بقائق شنائعاً في لجة الحسرت الجعيل...

ديل من أنت؟ه

ولا يهمك أن تعرف ، ، ه ولكثي أريد أن أعرفء مستث.

متز طيفها لمينى ومالت الحزمه الحافية وخرجت يد من خلفها التمهن نمو اليد بكياني ولهفتي. كانت بدأ بيضاء ناهمة تتمايل كاتمر نضت جليفا توأ.. المسحب بالخير بالتراب اليد... مست جبهتي، وسمعتها تعدثني بجديث عجيب، تكلمت كثيراً حكت لي عن بنت البك الجميلة وعن أيام جميلة، وعن الترعة والشباب وعن الغسرة والموت ، والعب، والناس و.... وهكت، وهكت، وأسارقت حميمتن والطفات الحزمة الضافية ولاح شيء أبيض من بعيد، فأي كن إنى وجدي في الغيط وأن الليل ينتهي والصبح يكاد يطلع. المعدد وجدت الحبل مقطوعاً،

أبتسمت

يخاف عليها من هواء العربات السرعة فيلتصق بها.. يتسم بهن داخلها تتمنى أن تبيع له باته اول بول دخل حياتها ويدونه لم تمرف معنى واحداً العب، الوجهان متفصصان، سارحان في بهضهما اليمض، القول يشى لهما بضمص الفرام الأولى... وهما ابتصاحة جزلة.. حفرتها: تكلمي، في اي موضوع، جفلت، تكلم أنت .. لقطّ على عائلة الكلام، غابت معه، تغيلته مضن لبدى لا فراق نبي،

العني جاهز. ما شعورك، أرتمشت شقاها عادي. أرتبكت مينما حدد يرم الحفاة. بالذاتا ستأتيني الدرة في الدرة عندا المستوية الدرة في المستوية المس

العربة مزينة بالورود الناطقة بالفرح. تجر خلفها عداً
سن العلى السلطية الفارغة. سياطة خوالتا توز مشاعر
معا بصخب للإند. ينظم طرحتها. تقف الانهى، تلامي من
مالبه تلتع سوسية ظهر الفستان. يتم قلبها في قدمها.
ينفرط الشهد الابيض بلا حساب. يشرب ويشرب يشرح
في نزع بينس، شموله واحدة تاو الأخرى. مع كل بنسة
تبلة. ينمتق سحر الجنون أن. ينفتح عالماً جديداً طازجاً
لها ضمها . الحست بجسدها يتفكك بفرح إلى اقصى حد
تمارته. تمنت من كل تقبها أن يفكك ويركب إلى مالا
نهاية..

بات عادة قبل النزم يشكر معربه، فتاخذه احضابتها،
تتربهم نيران الرغية، تتتواصل وتتسابق باحثه عن ششي
المحرب اتستكين، تقيض على راحقية توسمهما تقييلا،
المعرب المستكين، تقيض على راحقية توسمهما تقييلا،
المان، تتقتم عينا بقيله البلة فيلة موالية، تسمد لها،
الشائي، تتقتم عينا يقبله البلة الهي مار خدا ...
الشائي محكى لها: امراة التي ستلد اليم ال خدا ...
تتكمش على حزنها، مرت ثلاثة اشهر، والحال كما هر.، لا
تتوجد أي طاحات. يدرك ما يقتمل بدلقلها، يربين على
تشجرها القاهم، يهوز مسدوا هزات خفيهة، تميل على
رهبه، تقيله: التسميل عال جدا يا اخي مل تفارا؟ النالها
رهبه تقيله: التسميل عال جدا يا اخي مل تفارا؟ النالها
في تلك الليلة، يصل عرف الي خدما، تحس صرارة المركزة عن الملاحة عال يا أمي.

التسجيل يعيد نفس الأغنيات يا أبي التسجيل مال.

هرام تفسد قديمة أخياب أنه ثاني ولد أنه. أبي يقبالك. الفذاب

بين المين والحين يظهر... يقلب حياتهما... يترك البيت.

بين المين والحين يظهر... يقلب حياتهما... يترك البيت.

هيسمة الاكتباب... بتصاحد فلسبها... يأتي إليها تائيها.

تفسعاء.. تيكى .. يلفضها في حضفه... بيقلب منها أن

تفسعاء.. تيكى .. يلفضها في حضفه... بيقلب منها أن

تفسعاء.. تيكى .. يلفضها في حضفه... بيقلب منها أن

تضماء الخوابد قريل بالهما سليمان أنها حالتها فيقت

تمنما الطم متفرجا. (الم تفجر: الناس تتزرج لترى ابنا ها

وأنت تتزرج لتذكل بالخبخ إلها تجهد الطهى الطنين ينخر

رأسه ما بالهذا، لا يرد. قبل النهم لم بعد يشتكي لها ..

رأسه ما بلهذا، لا يرد. قبل النهم لم بعد يشتكي لها ..

ولشعة تتغذام الأحور ... يؤم يده.. يصفعها.. تيكي ... يبكيان معا..

امراة الخيه تداعب اطفالها .. تطعمهم .. يتعالى صوتها .. كل يا روح امك .. سنة وراء سنه وستدخل الجامعة ..

الحوائط تتضخم بالكبت.. تتذكر اللطبة. مباهاته بانه ذات يرم غلط مع نساء مراهقته، وإن إحداهن حملت منه واولا المتقق لعاش ابنه الآن معه.. قالت اخته بعد أن ضريت صدرها بيديها: حرام ليس لها ننب..

البطن تتالج، الطبيب بيشره.. بعد كل هذا، ساعدها في حمل المراتب، مسم البلاط، عُصل الأواني، طهي ، الطمعها بيريته. البنت تشبها، سفيدا من الآن في تجهيزها، البنت تصميح الثنين.. تجارة أخيك تشتري أرضا، بثين بينا، البنتان في علاه، السطر.

شعريهما "تبلهما باشرطة ملونة .. يسالانها عن الأس.
تسرح بعيداً . تسافر بلاداً .. تقتش عنه .. تجده مستلقيا
على ظهره شاخصنا إلى السقف .. تتسمب يه تحدل بطاله ..
تقترب هذه .. توفعها في الهواء الجم بنظم رقيته .. تصدر
بغزو الكون و ما بك يا امراء .. تختلى في هجوته .. نقد بدولايه . تخترج ملابسة الداخلية .. تتشمعها .. تغرم بها ..
تظام حالاسها ، تحشر ناسسها داخلها . بطير قلبها معه ..
تليس يدلته .. يعجديها منظرها .. تتامل نفسيها داخله ..
تستدمى ايام البكاه المحار . وبتكي ..

تعضع المان تستنصهن تأخذهما للحمام تضفر

فكرة معنقة

أمل خالد - انتامرة

ولا أعانى من أى مرض نفسى أو عقلي، ونظراً لانتي امتلك ميراتاً كبيراً عن والدى، فقد شام عمى وزوجته برفع دعوى حجر على وإنخالي إلى مستشفى المباسية. سالنا، الرحار: انت مقدمة هذا؟

قلت: نعم

قال: وما مىلتك بها؟

قلت: صديقتي

أثارها على سوالفه؟

شرعت اتلمل هندامه واتساط كم من الكتب قراها؟ وكم استحاناً اجتازه؟ وكم من سنوات العمل خلفت

بعد أن خط تأشيرته ضغط الجرس طالباً أحد أفراد الأمن لاصطحابي لتسلم الطلب

. بصفتى المنية - في مكتب مساعده.

تتدافع قدماي في نزول الدرج، وعقلي معلق بفكرة ماذا

لوكنت أنا صاحبة الطلب؟

حتى بعد أن عملت بالصحافة - التى تتيح للمشتفل بها قدراً أكثر من المعلومات - وإلى اليوم لم أكن أعرف الطريق إلى مكتبه.

خلف الشق الموصيد من بوابة النبنى الذى يجله الكثيرون ويحيطونه بالاجترام، يقف جندى يحمل سلاحاً يتاهب للهجوم في اى وقت

عندما سَالَتُه عن المُكتب يتجهه المُوقع الوظيفي لصاحبه هي منتبهاً، وسالني؛ للذا؟

كررت عليه السؤال في لهجة غاضية. أشار ناهية الطابق الأعلى قائلاً: المكتب الثالث على اليمن صحدت قدماى الدرج بينما يرتمش عظى خوفاً من مرور الوقت. في مكتب النائب العام وضعت أمامه طلباً، أخذ في

> قراحه بصوت مسموع: سيادة النائب العام

انا فتاة مصرية، عمرى ٢١ عاماً، يتيمة الأبوين، وأعانى من حالة عصبية تؤثر على الفكين وأصابم اليدين



درجوه من الحياة، من معرض الفنان أحمد حسين



لوحة للفنان احمد عمو من معرضه بقاعة اختاتون (٢) بمجمع الفنون بالزمالك



لعدد التاسع ف سيشفير ١٩٩١

حول الحية شر عامد أبى زيد إبراهيم على منالخ ـ حسن طلب

نـاصـــر ٥٦

سميح فريح

دنيوية الحب في طوق العمامة ماران تريز عبد الوسيع

تصائد

فاروق شوشق عزالدين الهناصرة جهليد منير

تممن

عمومل عراقداسم وسمعدد الدواد



		100 Marian (100 Marian)	A CONTRACT CONTRACT OF A		0 = 27mm						The state of the s				ACCOUNTS AND ADDRESS OF THE PERSON ADDRESS OF THE PERSON AND ADDRESS O	The same of the sa	ı			Table Control of the										
--	--	-------------------------	--------------------------	--	----------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

ييس منجرتر

أمهد عبد العطى هجازى

تصبرات بالتمر

غائب رئيس التحرير

المشوف العمى

نصوى سلجى







الأسعار خارج جهورية مصر العربية :

سوریا ۱ لیرف لنان ۲٬۲۵۰ لیرف ۱۴ردن ۱٫۲۵ دینار الکریت ۷۵ فلس ترس ۳ دینارات الفرب ۲۰ درهما الیمن ۱٬۵۷ دیالا _ الیحوین ۱٫۲۰ دیبار الدوحة ۱۲ دیالا آبو فلبی ۱۲ درهما دیس ۱۲ درهما ساسقط ۱۲ درهما

> الاشتراكات من الداخل . عن سنة (١٢ عبدأ) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (عجلة إبداع)

عن سنة و ۱۷ عدا ۱۲ دولاراً للاقراد (۳۱ دولار لفهيئات مصافح إليها مصاريف الدويد الملاد العربية ما يعدف ۲ دولارات، وامريكا وأورونا ۱۸ دولاراً

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى

عجلة إبداع ٧٧ شارع عبد الخالق ثروت. الدور الخامس... ص: ١ ٦٦٦ ليمود: ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة عاكسميل: ٣٥٤٢١٣

الثمن واحد ونصف حنيه

الاشتراكات من الخارج .



هـ ذا الهـ دد

السنة الرابقة عسرة ﴿ بندتُمِيرِ ١٩٩١م ﴿ وَبِيعِ اللَّاسِ ١٤١٧هـ

•	غما نصغر الدين موسر	1	■ لانتناهیة
.5	کشاہ عبل عبری عبادہ	í	رهين الأقلام النائرة . أهمنا غبد العصي شجاري
	■ نفن انتشكيتي	1	■ الدراسات
15	سمر في إسدفس علاوناً	1	حرل قصية تصو حامد أبو زيد أير هيه على صاح
	مع مسرمه بالأبوال	14	من الذي يتقدم ومن الدي يرت.؟ حسر مثل
	■ - المكتبة	0.7	عشرون الفاقثيل ويشدواهم الصندائنغم رمضس
	pale No. and		يدر شباكر السياب مادا اهد ومادا أعطى البرى المب
	moderal)	۸٠.	بنيرية الحداقي هوق العمامة مارى تاير ساد سنام
٠	p _ p &		■ الشعر
	الهدائد المراسية الملاالة المدالة المد	1.	سايات درور سوسه
	ووسيد سرامي سخاني عبيده فد	1	هوية مشروعة عن دير ساصرة
	🕿 الرحداثل	97.	العورس وبيسد منيسر
* *	التطرية كلسة للسعة طور استناه الخطفة استراء الصيوي فرافط	77	عرائس مرفوعة إدريس عيسي
٠	لأقدافه والعدار الدامين للمساري عي المنبية والغارات المرابع	1.4	لحمايا حسيبى
٠,	الشيطين الماطيني القاالم الأكار المياميم للاطيست لدافيق		■ القصة
	■ (صدار 'ت هېدة	٠,	طلبت أن يعقذك
٠	■ اصدقاء إساع	-:>	في دار الصيافة خياة حسم محمد
		1	

رحيل الأقلام النادرة!



كان أحمد بهاء الدين في الصحافة العربية قلمًا من الأقلام التي تزداد ندرة كلما الشعدت الحاجة إليها. ومن منا شعورنا المر بالفقدان.

وانا حين اتحدث عنه كقلم اقصده كاتبًا وإنسانًا فالقلم عندى ليس مجرد الحرفة، ولا مجرد المؤمنة بل هو الحرفة والمؤهبة وأخلاق الكتابة وأدابها على السواء.



والمحترفون في الصحافة والثقافة كثيرون. ويعضهم لا تنقصه الموهبة. فهو يستطيع أن يجبل الألفاظ كما كانت تجال القداح، وأن يدير الجمل كما تدار القبضة من الطين الأصم، لا يقصد لفظاً ولا يبحث عن معني، إذ لا موضوع يثيره، ولا مشكلة تؤرقه. بل هو قد يتهرب من القصد حين يلج عليه، ومن المعني إذا فرض نفسه فرضاً. لأنه لا يقرى على أن يتحمل تتبعات القصد أو يدافع عما تيسر له من المعانى والأوراء. ولهذا يجتهد في أن يكتب ولا يقول شيئاً وأن يسود الصفحة والصفحات لا ليزيل وهماً أن يكشف حقيقة، بل ليضع توقيعه في نهاية الكلام فلا يزيدنا معرفة بنفسه، بل يجعلنا نلح في التساؤل: من هذا السيد، وماذا قال،

والأشنع من هذا وذاك، قلم يدرب نفسه تدريبًا على أن يتجنب الصواب ليزين الخطأ، وأن يكتب بعداد صاحب الورقة ويضرب بسيفه، فله في كل مقالة لون، وفي كل عهد شعار بل إننا وصلنا إلى الوقت الذي لم يعد فيه امام صاحب القلم إلا أن يكون واحدًا من هؤلاء، فقد اختفت أو كادت المنابر لتحل محلها الابواق والمتاجر. ولم يعد ثمة خيار!



كأن بهساء قد اختار للرحيل اصبح توقيت، وكأن بوسعنا، نحن الذين عرفناه وأحببناه، أن نقبل هذا المكروه ونرضاه، لأنه أكرم وأغف وطأة من سواه.



يتمثل امتياز بهاء في قدرته الفريدة على أن يمسك بين الأطراف التي تلتقي عنده. وتفترق عند سواه.

كان قادرًا دائمًا على إمتاع قارئه وتعليمه بداية جذابة ينتقل منها إلى التحليل والتجريد، حتى يصل في النهائة إلى المحاكمة والنطق، موازنة دقيقة عادلة بين المادة المصحفية كالخبر والإحصاء، وبين المادة المفكرية والإسارات الثقافية المستمدة من ذاكرة حية وثرة متنوعة لها في الفلسفة والتاريخ مثل مالها في الفن والادب، فلم تكن تغيب عنه وجهة النظر الأخرى وهو يدافع عن وجهة نظره ، ولم يكن ينسى القيمة الثابتة وهو يشرح الحاجة الوقتية.

من هنا كان يستطيع أن يختلف مع أصدقائه وأن يتفق مع خصوصه. فهو رجل لا يرى الابيض والأسود، ولا يقول مائة في المائة. بالضبط، لأنه كان مثاليًا، فالمثالي يدرك البعد بين ما هو كائن بالفعل وما يجب أن يكون وكان عاطفيًا لأنه بالضبط كان أخلاقيًا، فالأخلاقي يغضب للحق وينفطر قلبه لقيمة تنتهك كما ينفطر أمام طفل جائع والأخلاقي، خصوصًا إذا كان كاتبًا لا يتورط في أي شكل من أشكال الكذب، حتى ولو لم يكن مقصودًا.



كان بهاء قادرًا على أن يقول كل شىء وكان يبدو أمام البذاءة وحدها عاجزًا مغلوبًا! كان يقول: «يحق للكاتب أن يخطئ، ولا يحق له أن يكتب مضمطرًا. فأول شرط للكتابة أن تكون حرًّا، وإلا فالمضطر أجير، والأجير لا يفكر، بل يسمع ويطيع. والعاجز عن التفكير عاجز عن الكتابة!».

الراهيم علي صالحه

حول تضية الدكتور/ نصر أبو زيد

والتص الديني نما يثفق ويتسق والنزهان العظلي وهو عثره وإخرام اللفظ من الدلالة الحقيقية. إلى الدلاله المجازية، ومن شئن التأويل أن يخرق الإحماء . كما قال أعداء أمل رشع . وهذا يستثبه تكفير المؤول وكان ذلك هو حوهر ما قاله الإصام العزالي في نقده التاويل وتكفيره فلاسفة الإسلام الهاراسي

ا: دعوة الشاعر الأديب الأستاذ/ أحمد عبدالمعطي

صحِبارَى لي بالإسهام في هذا العدد الملة «إبداع» الواعدة والمساعدة لشبرف أعتزبه اعتزازا جما وبخاصة لأن مساهمتي تنصب على واحدة من القضاما التي شغلت الرأي العام ليس في مصر وحدها بل جاوزت الدي على كل صعيد في أنجاء الدنيا بأسرها ذلك بأن قضية الدكتور/ تصبير ليست من فصيل أو من قبيل القصابا الشخصية بل إنها جديرة بأن يطلق عليها قضية المفكرين في مصبر وهي تتصباعد وتتسامي لتكون، ويحق .. قضية العصر، ولعل العزاء الذي قد يطامن مما صبيته في النقوس من كرب ومرارة ومارسيته في الوحدان من أسى مربَّه أنها وإن بلغت ما بلعثه في الدلالة على الأحطار التي تهدد جرية التنكير وحقوق الإنسان في هذا العصر، فقد شهدت العصور

الحالية ما مو أشير بشاعة ومطاعة وأكثر أثارة وشبهنًا وأسيى من قضية عد. فصوه فقد سبقه سقواط أبو الفلسعة الذي مضي بحاور السياسيين في خلقات واسعة ثم يصدمهم بأتهم

لانعلمون شبيئاء وأن ما مجاجوته به اما كن أو الهام إلهيء وكلاهما مباين للعلم فاتهموه بإنكار الألهة وإفساد الشباب وحكموا عليه بالإعدام ورفض سمقبراط أن يوافق تالامذته وأتباعه على خطة أعدوها لهريه، وتقبل حكم الذبي يدعون ملكية الجقيقة المطلقة وهم «الدوجماطيقيون»

وقم القرن الثانم عشر دعا امن رشيد في قرطبة الأندلس . إلى ما يشابه دعوة ءد، تصبره أي حق الفيلسوف في تأويل

> المائد الأول السابق لرئيس محكمة النقض وعضو مجلس القصاء الأعلى

وابن سعيفا وكان جزاء ابن رشعد الذى ترجمت مزلفات إلى اللعة اللاتينية، رامدت الفكر الأوربي بالأساس الذى قامت عليه حركة النهضة، أن هوكم واعتبر كافرا وملحدا، وأحرقت إعماله الطعية ونفى من قرطبة إلى قرية البسانه

مصينا أن النهج المقالاني للدكتور/ فصد يكاد يكون منظا وبتقاقا وبنسقا مع فلسنة ابن وقسد وليس من فيبل المصادفات أن يكون المصير هو التشريد وليان اختص بجزاء وأوفر وهو التغريق بينه وبين زوجه، وأن يكون ذلك بعد تسمعة طرون حتى أن يصمح أن نقف للنسال على نسيو إلى الأمام أم إلى الخلف أو بالأصح إلى اسطر؟

ولعل من أوجه العزاء والرقاء الانفسنا أنه في القرن السابح عشر اعلن جاليليو نظريت التي تدير على بقاء النسس ثابتة في حين تتعرض من هولها الأجوام الصخرى وأن الأرض هي التي تدور، واتهم جاليليو بالخروج على الدين الاتعيازه لنظرية منافية لما ذكر في الكتاب القدس وحركم اسام محالم الماتة المثلثة المثل

وإذا كان هذا ما جرى الإمن رشد وجاليليو في القرني:
الثاني عشر والسابع عشر، قبل بينهما هناة فرنسية رائمة
المسر نقف في طليعة أمطال القرن الخامس عشر، هي چان
دارك التي قادت الجيوش الفرنسية وهي تلبس ملابس الرجال
واستبسلت في مقاومة الإنجليز والفناع عن حرية وطنها حتى
ددت اعداها مدجر، دن.

ر مثرت إنجلترا على ضالتها متمثلة فى قضاة فرنسيين التضورا الانسهم الفسة والسلوط هين حاكموا جسان دارك وحكموا عليها بالإعدام حرقا بتهمة ارتدائها لباس الرجال، وتمضى السنون أو بالامم القرين وفي سنة ١٩٧٠ أي يعد ما يقرب من خمسانة سنة على إجراق جان دارك اجتمعت

الكنيسة الفرنسية وأعلنت أن مماكمتها باطلة وأنها ليست مجرمة وإننا مي فديسة من قديسات المسيعية، والطبق عليها عضراء أفرياليان «سبح إلى اسم العركة التي انتصدر عيها على الإنجليز»... ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هل يكن مصير د (ابو زيد الإعدام، كما أفتي المرحرم الشميخ الغزائي. - اسمة بسقراط اوجان دارك، والانتظار خمسمائة عام حتى يستميد في نفوسنا مكانه ومكانته!

وإذا كان هذا المشهد المحزين هو سعة مساكم التفتيض عبر التاريخ الإساني وتعاقب المفسارات القديمة والمدينة، قراء عبار ينتظم الاياب (السمايية الشلالة اليهودية والسميعية والإسلام هو التيار الأحمولي الرجم الذي كان دايه في المصمور أن يحالف الشفيان والخرافة، ويحارب العقل والمحرية وقد شهد الفكر الإسلامي منذ عصمر الفلفاء الرائدين عذامه وهدارس تصارعت وافتلك في فهم نصوص القران الكروم والأجاديث الثبرية الشريفة وتأويلها، حتى كفر يعضها البحض الأجر

ولعل من أكثر هذه المذاهب شبيوها وانتشارا الآن هو مذهب أبق الأعلى المودودي وسيد قطب والخوميني.

والمسودودى ، هو النظر الأول للاصولية الإسلامية الماصرة ومؤلفة المؤثر في هذا الصدد عنواته (الحكومة المسلمة) وهي يحدد خصائص هذه الحكومة ، فالسلمة المحقومة المحقومة المحقومة بالمحقومة بالمحقومة بناته تعالى بعده ويترتب على ذلك أن ليس لاهد من مختصة بذاته تعالى بعده ويترتب على ذلك أن ليس لاهد من في إمكانهم أن يشروا المنانوا، وليس في إمكانهم أن يغيروا ما شرع الله لهم، ولهذا فالقانون الذي جاء من الله هو اساس الدولة الإسلامية والحكومة التى بيدها زمام هذه الدولة لاتستحق

طاعة الناس إلا من حيث أنها تحكم بما أنزل الله، وتنفذ أمره تمالى في خلقه.

اما سيد قطب فإنه يخلص إلى أن الإسلام إعلان عام لتحرير الإنسان في الأرض من العبودية للعباد، وذلك بإعلان الوعبة الله وحد العالمين، بيد أن هذا الإعلان لم يكن إعلانا نطريا فلسفيا إجابيا، ذلك أن الذي يدرك طبيعة الإنسلام يعرب منها حتسبة الانتطلاق الحركي للإسلام في صحورة الجهاد بالسيف، وهكذا يكون الطلق الأصولي منطقا معاديا للعلمانية معاداة بعوية . بدعوي أن العلمانية من نفي لسلطان الله في مجالات الحياة برمتوي العلمانية معاداة لعوية .

واخيرا باتن خوصيني ويجسد هذا الملق الأصرائي الدموى في إيران في عام ۱۹۷۸، وذلك بتأسيس الجمهورية الإسلامية الإيرانية وقد جمعت محاضراته التي القاها في التبط فيما بين ۲۱ يناير و ۸ فبراير عام ۱۹۷۰ وهمدرت في كتاب باللغة الغارسية عنوانه (الحكومة الإسلامية)، وهو يدور على على شلاد قصايا

 الحاجة إلى ربط السلطة السياسية بالأهداف الإسلامية.

 ٢ ـ واجب الفقهاء تأسيس الدولة الإسلامية أو ولاية الفقه

٣ . برنامج عملى لتأسيس الدولة الإسلامية.

وعلى هدى ما تقدم فإنه يصبح القول بأنه في حين يذهب البعض إلى اعتناق «المطلق» فإن الأخرين يأخذون بعضهوم «النسبي» وبين هذه وتلك استعر الخلف واحتدم الخلاف

ولعل أول ضمجة اثارها هذا الثيار في محسر في القرن المسمرين تلك التي ثارت حول مؤقف عميد الأب العربي الدين العربي الدين العربي الدين العربي الدين العربي نفر من رجال الازهر اسة ١٩٣٦ «الشعر الجاهلي»، فقد رأى نفر من رجال الازهر أن يتطابل فيه على القرآن الكريم والشريعة الإسلامية، وأنهمو بالكلار. لكن التحقيقات النبي ما تجاهل ما محدد لجنائي، وانتهت إلى إصدار قرار بأنه لارجه إذن للسير في الدهوى، ولو قدر للثيار السلالي أن ينتصر في هذه المعركة الاولى لاسدل الستاع على فكر التنوير وعلى الاجواهات العلمانية التي مرتب عليها فوز مصر بالاستقال وليدمؤراطية، ومنع اللك من إقحام الدين في السياسة ولم قدر النصر للتيارات السلاية لكان مصير عميد التنوير مصير الدكتور نصور ابوريد.

اما اقتال الثاني فكان العام السابق على ذلك التاريخ،
هو سنة ١٩٧٥ هين أصدر علي عبدالوارق سرائله
«الإسلام وأصبول الحكوء والذي عارض فيه فكرة السلالة
«الإسلامية بمنطق علم معمود، إلا انه لم يصابف هوى الملك
فؤاد الذي كان يعلم بان يُرشح الشلاقة الإسلامية، أو يرث
عرشها من الشقيفة المشاني في تركيا واتهم المؤلف بالخورج
على مبادئ الإسلام، وحمل لواء الاتهام نقر من رجال الأزهر
الممالية، التي كانت قد أهلته للجارس كاحد القضاة
الشرعيين وفصل من منصبه ثم مضت السنوات، ورجل الملك
فؤاد، وبقلفه الملك فاروق، ورشح على عبدالوارق رئيس!
الملاوقاف في سنة ١٩٨٨ وحمل رجال الازمر وهبتة كبار
العلياء صعب «الرزير»

أما الواقعة الثالثة فقد جرت في سنة ۱۹۶۷ هين اصدير الكاتب والمكر الإسلامي الاستاذ خالد محمد خالد كتابه الكاتب فيدا فيدا فيدا والمحدود الكتب ردا عليه وعلى راسهم الشميخ الشغرالي مؤسسات الكتاب ردا عليه وعلى راسهم الشميخ الشياق رئيس وخاب سمههم حين اصدر المستشار حافظ بك سابق رئيس محكمة مصد الإبتدائية قرارا بالإفراج عن الكتاب، وعول في قراره على اسباب تعد . ويحق د درة من الدرد في البلاغة قرارة على اسباب تعد . ويحق د درة من الدرد في البلاغة والتناوز على السواء

اما قصة أو قضية الدكتور فصور أبو زيد أو بالأحرى مأساة الفكر التي جرت أحداثها والعالم كله يستعد لاستقبال الألفية الثالثة والعبور إلى القرن الحادي والعشرين، فانها عبرت مراحل متعاقبة ومتلاجقة كان البدء فيها حين تقدم بأعماله وأبحاثه العلمية للترقى إلى الأستاذية بكلية الأداب بجامعة القاهرة وقدمت اللجنة العلمية بقسم اللغة العربية واللجنة العلمية بمجلس الكلية تقريرين اتسما بالعمق والشمول والإحاطة والنزاهة والتجرد، أونيا فيهما على الغاية، وجاوزا حد الكفاية في تقويم اجتهاداته وجهوده في البحث والدراسة والتأصيل، ونفضا عنه أي غبار مثار حول تعرضه أو تعريضه بالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة سد أنه لما كان قد عرض في البعض الأخر منها إلى من اطلق عليهم الوصف والكيف بأنهم من المؤلفة جيوبهم ورماهم بانهم «اشتروا الذي هو أدنى بالذي هو خبر «مقد تضامروا وتكاتفوا في مجلس الجامعة لمجب الترقي، ووجدوا أذانا ضاغية فانتقل الخلف والجدل إلى صبعيفة الأهرام الغراء التي أفسحت صدرها وصفحاتها لكل الأراء وكذلك الصحف التي ترفع رايات الحرية وانتصر الرأى الذي يبرئ التفكير من الكفر والتكفير.. ويسحق الضلالة ويرفع الهدى على مأذن

الحرية ونصفة العقل ويعلى شأن الثنوير ويرسخ فضيلة الاجتهاد

وكانت هذه النصفة هي القشة التي قصيمت ظهر اليعير مما أسلس إلى أن يزج الجناح القانوني للإرهاب بالقضاء في هذا المعترك. بيد أن مجكمة الجيزة الابتدائية قضب في دعواهم التي أتهموه فيها بالردة عن الإسلام وطلبوا التفريق بينه وبين زوحه وردت السهم إلى نحورهم فقضت معدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذي صفة ومصلحة ، وهو ما بتفق مع صحيح الثانون . إلا أن هذا التيار التتاري طعن في هذا الحكم أمام صحكمة الاستئناف التي ركبت مثن الشطط وجنعت في، قضائها فضلت الطريق، وضربت في غير مضرب، وخلصت إلى سابقة غير المسيوقة، فاعتبرت التفكير كفراء والاحتهاد والتأويل والتفسير ضلالا وتهجما على القرأن الكريم، ونكرانا للأحاديث النبوية الشريفة، وتساندت في ذلك وانتهجت نهجا يثير العجب ويقجر العضب، ذلك بأنها اجتزأت من أعماله العلمية بأربعة مؤلفات في حين أن مؤلفاته وأبحاثه جاوزت العشرات. وكذلك فإنها إذ قراتها فقد هوت إلى قراءة غير ميصارة بل وغير منصعة فاقتطعت من السياق ما لايتفق مع السماق. مسخت المؤدى واللفزى والمعنى نعلا وانتحالا بفية تشويه قصد المؤلف وما تغياء، وأزرت وأعرضت عما حرص على إيراده بأنه كأستاذ في قسم اللغة العربية فإن محور بجثه وجوهر اجتهاداته بتعلقان بتخصصه في علوم البلاغة والنحو والصرف والتفسير ويقتصوان على هذه العلوم بل إنه في مؤلف مفهوم النص سطر في صدير صفحاته أن القرأن الكريم هو كتاب المربية الأسمى وفي كل مرة يذكر فيها اسم الرسول فإنه يتبعه بكلمه ، الله أن هذا الحكم وقد استبدت به رغبة جامعة في مسايرة التيار جاور

أصول القصاء وفروصه وسننه وقضي بإلغاء الحكم المستأنف واعتبر المؤلف مرتدا ورتب على ذلك التفريق بيمه وبين روجه .

وكدلك بم تكن مرحلة الاثنماء إلى المحكمة الطيا . محكمة التقنى - باعتبار أن رسالتها هم التحقق من صححة تطبيق القانون على الواقعة كما مسار إثباتها في الحكم لم تكن إفرخ عقا ثلك النابها قضت برفض الطغوى المقتمة في هذا الحكم من المحكم عليهما أو من التياية العامة على السواء ومن أصف أن هذا الحكم قد شابه من العوان وعابه من المناعي مايسترجب بطلانا بطلانا يتحدو به إلى درجة الاتعدام، ومن ذلك على سبيل المثال وليس الحصر أنه تروي في المهالك الات

خالف البادئ القانونية السنقوة في خصوص سروان المكاما التعانون البديد متى تضمن المكاما امتعلقة بالنظام العام بالنظام العام بالنظام وقت خالف الحكم منا البيدا وقت خالف الحكم منا البيدا برفضت تطبيق القانون (٨ لسنة ١٩٦١ والذي الزم جميع المحاكم وفي قمتها محكمة النقض بالحكم بعدم القبول إذا لم التتواف الصحة والمسلحة الماشرة والقائمة والمحققة لرافعي الدعوي في اي حالة تكون عليها، باعتبار أن هذه قاعدة من الدعو النظام العام.

كذلك فإن الحكم حالف شاعدة شانونية مطردة، وهي ضرورة الاستثنائة قبل الحكم بالردة وترتيب التفريق بين الزوجين كائر للردة وحالما أن محكمة النغض أرست ورسخت مبددا أصوليا بأن استلزمت تحقق الردة أولا ثم تستلز الاستثنائة قبل إثبات الردة، وتكفى لوقوع الاستثنائة بمجرد إقرار المزدة في آية ورقة كانت بأنه مسلم دون حاجة ليحث الدواعي أو الاسباب وراء هذا الإقرار، وهذا الميدا مستوحي

من الحديث الشريف «أمرت أن أحكم بالطاهر والله يتولى السرائر».

هذا إلى أن محكمة النقض قد تواترت أحكامها على تأكيد أن الاعتقاد الدينى من الأمور التي تبنى بها الأحكام على الاقوال بظاهر اللسمان والتي لايجوز للقاهني البحث على جديتها ودواعيها أو بواعثها، وأن النطق بالشهادتين كاف لاعتبار الشخص مسلما دون حاجة لاتخاذ أي إجراء أخر فإذا أقر شخص في طلب استخراج جواز سفر أن طلب إثامة فإذا المسلم يكنفي بذلك لإثبات عوبة إلى الإسلام باعتراض فهود ردته، بالرغم من أن هذه المستندات غير محدة لهذا الإقرار.

وصح أن د. شعمر أبو زيد قدم للمحكمة إقرارا موثقا يؤكد اعتزازه بإسلامه ويشهد بأن لا إله إلا الله وإن مجمدًا رسول الله، إلا أن المحكمة أغلات هذا الإ قرار ولم ترد عليه وهو ما يعد إخلالا مفرطا بحق الدفاع

كما أن دفاع الطاعتين قدم للمحكة رأيا مكتريا لفضيلة الاستاذ الدكتور سعيد طفطاوي مقتى الديار المصرية انذاك ، والإسام الاكبر وشيخ الأرمر حاليا، تضمين، «انقو الفقها» على أنه يجب قبل الحكم بالتضريق بين إنسان مسلم وبين زوجته، أن يناقش هذا الإنسان ماقشة دينية دقيقة ومضمة في معتقداته وفي مزلفاته وفي جميع ما صدر عنه، أو المضال أن به الاجتمال رجوعه عما صدر عنه أو اتهم به، أو الاحتمال أن ما قاله يقبل التأويل المصحيح ولو من بعض الوجوه.

كما أكد القاعدة الإصولية التي آرساها الإمام هسالك وتقضى بأنه لو كان في القول تصمة وتسمون وجها للكفر ووجها واحدا للإيمان، يحمل القول على وجه الإيمان

ومع ذلك أغظت للحكمة تعاما رأى الفقه والرأى الشرعى الذي قدمه فضيلة المفتى ولم تكتف بعدم الأخذ به، بل أعرضت عنه تماما ولم ترد عليه، وهو ما يخالف قواعد النظام المام، ريمتبر إخلالا جسيما بحق الدفاع

بالإفسافة إلى ماتقدم فإن الهيئة التي امدرت حكم النقض بالتفريق بين د. فعمر أبو زيد رزوجته خرجت عن حديد الولاية القانونية لحكمة التفقي حال نظر الطمن لاإل مرة فبدلا من أن تماكم المكم المطمون فيه كمحكمة قانون. فإنها تردت في ذات المهالك التي هوت بالحكم المطمون فيه وراحت تتسقط عبارات مقتطعة من السياق منتهجة ذات النبح الخاطئ للحكم المطمون فيه.

وفى إطار الوضوع الذى خاضت فيه الدائرة المفاصعة وبالرغم من عدم جواز ذلك، فقد اوردت اسبابا خلصت منها إلى تكفير د. نصعر ابو زيد دون مناقشته شخصيا بواسطة إلى العلم والتقصص

(١) فالقول بوجود القران في اللوح المحفوظ مو قول كان محل خلاف شديد بين المعتزلة واهل السنة، وثبتت دولة الخلافة الإسلامية في مرحلة من مراحل الدولة المباسية قول المعتزلة بأن القران مخلوق.

(٧) والقول بأن القرآن ممنتج ثناغي، هو اجتزاء لأتوال د. نصر ابوزيد. كما أن فهم المقصود من ذلك لايمكن أن يكتمل دون مراعاة لقوله «إن القران إلهي المصدر، بشرى الثغة والثقافة» أي أن القرآن الكريم قد جاء من عند الله تمالي، وإن كان فهمه من جانب البشر يرتبط بنهمهم للفته العربية ومضمونها الثقافي، وهذا الفهم يتغير بتغير الزمان والظروف، وهو الشرط الجوهري لصلاحية القرآن الكريم لكل زمان.

(٣) أما يصف القران بانه تراث رجعى فإنه آمر يستدعى التقرقة بين القران باعتباره كلمة الله إلى البشر، وبين العلوم التي يضعها البشر. فمناقشة العلوم أو انتقادها هو نقد لما ليس إلهياء أي نقد لاجتهادات البشر.

(٤) أما مهاجمة الشريعة فإنه أمر يتعلق بالتقرقة بين مصادر الشريعة الإسلامية أي القرآن والسنة المسجمة وهي مالا بتكرها أحد، وفقه الشريعة، وهي ممال بشرية جري تيار سياسي معيز علي إنزائها منزلة مصادر الشريعة الإسلامية للتفرقة الواجبة بين الصادار الإلهية والاجتهاد البشري الذي يحتمل دائما النطأ والصواب.

(ه) اما بالنسبة لما ادعوه من إنكار د فصد ابو زيد لوجوه الملائكة والجن والشياطين واللوح المحفوظ والكرسمي والعرش، فهذا فهم قاصر لما قاله د. فصد ابو زيد في كتبه، هيث قسم الوجود إلى ثلاثة مستويات

الأول: هو الوجود الحق المطلق وهو الوجود الذي تنفود به الذات العلية.

والشاشي: هو الوجود المادى العبنى الذي تندرج فيه كل الموجودات والمخلوقات التي تقع عليها الحواس.

والشائشة هو الرجود الذهني التصوري الذي يتضمن الشلوقات من الملاتكة والجن والشياطين والكرسي والعرض والشرح المضوط ومن المسلوقات والموجودات التي تمن على الوصف ولان يصيط بها خيال الإنسان وتحتلف فيها العمدودات من شخص إلى اخر.

ولم ينكر د. قصد آبو زيد نصوص القران والسنة الصحيحة رانما اجتهد في قهمها وتفسيرها، واستخدم في اجتهاده التاريل المجاري وسبقه في ذلك كثيرين منهم الإمام

محمد عبده والمعتزلة وأثمة التفسير في فقه الشريعة الإسلامية

وأغيرا وليس اخراء. فإلى مؤلاء الذين يزعمون أن قضية أن قسمة الدكتري هامد أبو زيد قد قد لها أن تجدا الاللام في شائعًا راتطري المسحف مإن هيئة الدفاع تبادر إلى القول أن إبراب المحل مائنت رهبة فسيحة عريضة مثاباؤة في المائنات رهبة فسيحة عريضة مثاباؤة في الم

إن الدليل والبرهان والحجة على تدفق هيويتها هي استمرار نسفن الحياة وغليانها وإن توابع هذا الزلزال ان تقف عند حد، لانها قضية الحق الطبيعي للإنسان في التفكير والإبداع والاحتياد والتجديد والتنوير.

إن أبواب المدالة مفتوحة على مصاريعها وتحر على موعد، ذلك بأنه:

في ٢١/ ١٩٦٨/٨ (الوعت هيئة النفاع عن د. فصد ايو زيد التي نضم ١٦ معاميا من كبار المعامين واسائنة الثانوي في مصر تقريرا پمخاصمة المستشارين رئيس واعضاء دائرة الإجرال المشخصية عمدكمة الفقض، التي أصدرت الحكم في ١٩٩٨/٨/١/١ بالتعريق بين د نصصر أبو زيد رؤوجته د. ايتهال يونس، وذلك طبقا لأحكام المواد ١٩٤٤ إلى ١٩٤٩ من قادرة المؤافعات.

كما رفعت هيئة الدفاع دعوى بطلان اصلية تطلب فيها بطلان المكم الصادر بالتفريق بين د فصور ابو زيد وزدجته باعتبار أن المكم باطل بطلانا مطلا باضحر به إلى دوجة الاتعدام، لأنه صدر من الدائرة بتشكيل باطل ومخالف لقانون السلطة القضائية وقد تحدد لنظر الدعوى جاسة ١٤ اكتربر سنة ١٩٩٦، أمام محكمة جنوب القاهرة الابتدائية

وكذلك فقد أقامرا إشكالا في التنفيذ بنصب على الحكم الاستئنافي باعتباره سندا للتنفيذ، وقد حددت لنظره جلسة ١٩٩٦/٩/١١ أمام محكمة الجيزة الابتدائية.

والجدير بالذكر أن حكم محكمة القض الصادر بالتغريق بين . فصر أبو زيد وزيجت د أبتهال يوفس موقوف تنفيذه بقوة الدانون كائر للإشكال المرفوع عن الحكم الاستثنائي . باعتباره السند التنفيذي . والذي لم يفصل فيه حتى الآن ومحدد لنظره جلسة ١/ ١٩٩٧/ امام قاضي التنفيذ لمكة الجيزة

وقد استند تقرير المفاصمة إلى أن أعضاء الدائرة التي أميدرت المكم قد ارتكبوا اخطاء مهنية جسيمة مقترنة يسوء النية، وذلك لأن الحكم قد تضمن عدولا عن مبادئ قانونية مطردة المحكمة النقض، مما كان يقتضى إحالة الطعن لليبئة العامة المنية ليصدر الحكم بأغلبية سبعة مستشارين، أو الهيئتين المنبة والحنائية ليصدر بأعلبية أربعة عشر مستشارا إن هيئة الدفاع في هذه القضية تدرك تماما مدي ما تضطرب به نفوس المكرين والبدعين والفنانين وأصحاب الاقلام . حملة أعلام التنوير والإنداع ، للجاق بركب حرية النكر في عالمًا المأصير، وأنا على موعد معكم بأن الستار لن يسدل أبدا على العقل. وستغلل الشموع مصاءة حتى لو كثرت الدموع وتكاثرت عليها الدروع. إن مصدر التي نادي فيها إخناتون في فجر الضمير بالتوحيد، وقاهرة المعز التي رفعت رابات الإسلام من مأذنها الألف وأضطلع أزهرها الشريف والعلماء المستديرون من أبنائه بنشر مبادئ الدين وتنقيتها من الشوائب التي اعتنقها البعض بالمخالفة الأصوله ، مصر أن تسمم أبدا لدعاة إلغاء المقل وأثباع الهرطقة والعودة إلى الظلام أن ينتصروا عليها. أما الزيد فيدهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض . والله يدافع عن الذين أمنوا

حسن طلب



من الذى يتقدم ومن الذى يرتد؟!



لعل إحدى المغارفات الفسحة المنكية في قضية ضصصو أبعو زيده بهم أن الطوي التي تريد أن ترتد بالبذات القديم وإلى عقلية المصور الرسطي، هذه الغري الدن التي دو أن ترتد بنا إلى الوراء أربعة عشر قرئاً، هي التي توكمت على من بريد أن يبغع بمجتمعه إلى الأمام فيصير إلى حركة بعد سكون وإلى حيوية بعد جمود، بأن مرتد بجب التفريق بينه وبين زوجه، ومن ثم فهو كفار بحق لأي صبي من يعملون السلاح باسم الدين أن يقتله دون أن ياثم فيه، بل لعله يؤجر كما أقتي قفها،

وكان هؤلاء انظلاميين (الرتدين) حقّاء لم يكتفرا بهذا المكتفر المذا المحكد مثال المحكد مثال غديثًا حول قضيه المكتفر المحادثين عن امثال المحادثين من امثال ابن الدواوندى وابني بحر الدواري والإشارة واضعة هنا إلى تكلين قصو عن طريق وضعه في سياق واحد مع ابن الدواوندى الذى وفض القرآن وانكر الوجى جملة وتقصيلا لأن ما جاء به محمد إما أن يكون موالمثا للمعلل عنده، أو لا يكون، الحال كانت الثانية فلا حاجة لنا المعلل نفسه، أو لا يكون، الحال كانت الثانية فلا حاجة لنا به فهو في المالين مرفوض؛ وما قاله الدواري لا يخري من المالين مرفوض؛ وما قاله الدواري لا يخرج في نا الميالين مرفوض؛ وما قاله الدواري لا يخرج في نا الميالين مرفوض؛ وما قاله الدواري لا يخرج في نا الميالين مرفوض؛ وما قاله الدواري لا يخرج في نا الميالين مرفوض؛ وما قاله الدواري لا يخرج في نا الميالية أن المنالية في نائلة عن هذا السياق؛

ولاشك في إن من يقرآ كتب الدكتور فصور بيستطيع إن يقف على جهال من يجرز على عقد هذه القارئة الطاللة، إن على سوء نيته على الاقراء نلك إن المساسرة الأساسية الامكار الدكتور فصحر موجوعة بوضوع إلى يريد أن يون، لا في تراث اللاونين بالكار، بل

في تراث (المغتزاة) إن (المل التوجيد والمعل) كما كانوا يسمون القسمية، والمغزلة ـ أن لا يعرف ـ فرقة كري من
الشوق التي انقسم إليها المسلمون منذ القرن الأول
المهجري، بل لقد كان الاعتزال مو المذهب الرابي
للخلافة الإسلامية من عصدر الماصون إلى عصدر
المعتصم، أي في أزغى عصور التاريخ الإسلامي
واكثرها هيوية واظهرها عقلانية. وتجب الإشارة هنا
إلى أن رواة العديث من أهل السنة عتى عند الشيخين
(البخاري ومسلم) لم يجدوا حرجةً في أن يرويا عن
شيرخ المتزلة، ما دام الإسلام يجمع كل الفرق يُعَمها
كما عبر أنو الحسر، الإشعري،

ويكدينا الدكتور نحصر مئونة البحث والتنتيب والإستنباط فهو يعترف في كتابه المهم (نقد الفطاب الدين) بانه يستلهم تراث المعترلة وإن كان يعمى أنه لقياة تطورت فيها المعارف والمطرق وجدت فيها مناهم واستحدثت طرائق للنظر في النصوص وتاويلهاعلى ضوء تطور علوم اللغة وما يوتبط بها؛ ولذا فمن الطبيعى إن يستمين الدكتور ضصور بما يمكن أن تعدم به الثقافة المدينة مع ما يمكن أن تعليه عليه ضرورات الواقع للماصر وهو يتصدى لتطيل المكل الديني ونقد، ولو لم يفيها من الكتابات التي تملأ الرفوف وتغطى الأرصيحت مثل غيرها من الكتابات التي تملأ الرفوف وتغطى الأرصية الأنهات المرافقة غيرة على مثان.

وإذا أربنا أن نقترب من فكر الدكتور نصور في نقده للخطاب الديني خاصة، لكي نقعرف على مدى إخلاصه للراقع الحي وعلى مدى ارتباطه بلحظته التاريخية، ولكي

ئرى في الرقت نفسه مقدار ارتباطه بالتراث العقلاني في الإسلام ممثلا في فكر المتزلة بشكل أساسي؛ إذا فعلنا ذلك وجدنا أول ما نجد تلك التفرقة التي يحرص الدكتور نصدر على أن يقيمها بين الدين باعتباره مجمرعة النصوص المقدسة الثابئة تاريخيًا من جهة، وبين الفكر الديني باعبتاره مجموع الاجتهادات البشرية التي تعمل على فهم تلك النصوص وتأويلها واستنفراج دلالتها من حهة أخرى، وتدلنا هذه التفرقة على التمييز بين عنصر الثبات في الدين وعنصر التغير والاختلاف - من عمس إلى أخر . في الفكر الديني، فلكل عصبر ثقافته التي يتجدد مستواها بمدى التطور العلمى والعقلى الذي محرزه الانسيان في تطوره المستمر، والمثال الناصيم الذي يسرقه الدكتور تنصير في هذا المقام، هو تفسير أبين عساس لمبوت الرعد بأنه (ملك يسوق السجاب بمقلاع من فضة)، هذا التفسير هو ابن الثقافة التي كانت سائدة في القرن الأول، وسيصبح الأمر مضحكًا بعد أن عرف الإنسان أسرار البرق والرعد، بل واستطاع أن يغزق القضاء، إن يظل متمسكًا بمثل هذ التفسير.

يوقفنا هذا المثال على أن التأويل جهد بشرى ينتمي مجال القدّر الديني لا إلى الدين نفسه، وإذا كان ثنا أن نرفض الدين الدين إلى اللين الدين إلى بعمد أمام حقائق المام المعاصر، فكيف أننا أن تقبل اجتهادات غيره من رجال الفكر الديني الدين إذا جردالي في أرائهم راحرا يحتمون خلف المنصوص الدينية في محاولة لإنسناء القدسية على اجتهاداته؛ بل يوحدون بين الدين الفكر الديني أي بين الواحد والمتعدد، بين الثانية ربين المؤلف الفكر الديني أي بين الواحد والمتعدد، بين الثانية يكتون على المناتجية بل يؤكنون على المناتجية بل يؤكنون على المتعدد بشعره على المتعدد بالإنائية؛ ولكنون على المتعدد بشعرة عم إلى النصوص القدسة، يؤكنون على المتعدد بشعر المتعدد بالإنائية؛ ولكنون على المتعدد بالإنائية؛ ولكنون على المتعدد لحسب، فلا يشترن بذلك إلا إلهيتها، ولكنهم على المصدر لحسب، فلا يشترن بذلك إلا إلهيتها، ولكنهم

ان وضعوا الإنسان. الذي توجهت إليه هذه النصوص الإلهية - في الاعتبار، لما تصجرت رؤاهم وجمدت الكارهم.

لا جدال إذن في إلهية النصوص المقدسة عند المحكور إلكتنا لا المحمور المعسر، ما معنا نتكلم عن للمسرد إلكتنا لا المحلوم المسأل ان نفقل المستقبل أو (القاري) كما يقول المصطلح الحداثي، النمن النيني إذن رسالة موجهة إقبل المصقلية، وهذا المستقبل هو الإنسان الذي هو مقصد الرحي وغايت، فإنسانية النص على هذا هي الرجه الأخر الإنهي وأنها يكتمل بالقبم الإنهي إنما يكتمل بالقبم شفرة إلهية لا يمكن حلها إلا بإلهام مصرفي خاص، فيبدر المناخ الما يكلم خاس، فيبدر الله يؤلف، كان يكلم خاس، ويتنفى عن الله يؤلف، كان يكلم خاس، ويناخي ذاته، ويتنفى عن الله يؤلف، كان يكلم خاس، ويابلاء إلى الله يؤلف، كان ويتنفى عن الله يؤلف، كان ويكلم خاس، ويناجي ذاته، ويتنفى عن

النصوص الدينية المقدسة إنن بشرية بهذا المعنى، اى بحكم ارتباطها بالفهم الإنساني الذي ينتمى بدوره إلى اللغة الذائمة والثقافة السائدة في فترة رضائية محددة، وعلى ذلك تكن هذه النسائدة في فترة رضائية المغنى إنضاء الي معنى أن دلالتها لا تنفصل عن النظام اللغرى الثقافي، لأن مرجع التاويل إنما يعود في النهاية الرا اللغرى الثقافي، الأن مرجع التاويل إنما يعود في النهاية

من هذا المنطق، يصل الدكتور شعصو إلى تحديد ثلاثة مستويات للدلالة في النصوص الدينية، أولها الدلالة المتصورة على الشاهد التاريخي، ومثالها الآيات التي تتحدث عن الدين ونظام الرز. فهذه الآيات جميمها وما يترتب عليها من أحكام، ينبغى أن تقهم في حدود الشاهد التداريخي الذي لا يممح أن ينسب عب على حدياتها للعاصرة بعد أن استقر الأن مبدأ المساولة في الدقوق

والواهبات بغض النظر عن الدين والثون والجنس، غير أن الفكر الديني المعاصر لا يزال يتمسك به (ما ملكت إيمانكم) حتى في بعض الكتب التي تصدرها وزارة التربية والتعليم، وما يصدق على نظام الرق يصدق اليخا على نظام الجزية الذي لا نزال بمض فصمائل الفكر الديني تصر على ضرورة فرضه على الواطنين الاتباطا

أما الدلالة الثانية فهي الدلالة القابلة للتأويل المجازي، ومثالها الأيات التي تتحدث عن الجن والعضاريت والشياطين؛ وإنه لمن المخزى أن نظل مصيرين على الفهم الحرفي لهذه الآيات ونحن في هذا المصير الذي حقق فيه الملم منا حققه على ظهر الأرض وفي باطنها أو بين أجواز الفضاء، ويرى البكتور شهير أنه إذا كيان مماصرو القران قد فهموا هذه الآبات حرفيًا، فإن هذا الفهم لا يلزمنا: بل إنه يسوق إلينا بعض الأمثلة الدالة على فساد الفهم الحرفي وسوء المنقلب الذي يمكن أن يقود إليه، ومن ذلك فهم اليهود الصرفي لآية (القرض المسن)، مما دعاهم إلى القول بأن الله فقير وهم أغنياء! أما الدلالة الثالثة في النص الديني، فهي تلك القابلة للانساع على أساس (المغزي) الذي يمكن استنباطه من السياق الثقافي الاجتماعي الذي تتحرك فيه النصوص؟ وفي هذه النقطة فإن الدكتور نصس يعتمد على التعييز بين (المني) من جهة، و(الغزي) من جهة أخرى، فالعني ديمثل المفهوم الباشر لنطوق النصوص الناتج عن تعليل بنيتها اللغوية في سياقها الثقافي، وهو الفهوم الذي يستنبطه الماصرون للنص من منطوقه، ويعبارة أخرى

بمكن القول إن المنى يمثل الدلالة التاريخية للتصوص

في سباق تكونها وتشكلها، وهي الدلالة التي لا تثير كبير

خلاف بين مثلقى النص الارائل وقرائه، ولكن الوقوف عند دلالة المغنى وهدها يعنى تجميد النص في مرحلة محددة وتحوله إلى اثر ال شاهد داريخي، أما المغزى، فهر وإن كان «لا ينك عن المغنى بل يلاسمه ويتطلق منه فإنه نو طابع معاصر، بمعنى أنه محصلة لقراءة عصر غير عصر النص،.

المفزى إنن يرتبط بالعنى من جهة، ولكنه يرتبط من جهة اخرى بالواقع الميش، وهذا هو الذي يجعل الفزى متحركًا بالضرورة، في حين يبقى المفنى على ثباته النسبى.

ويصل الشكتور نصر أبو زيد من خلال هذا الجال الدلالي الثنات. إلى اجتهادات خاصة تتعلق بمساواة الاتش بالذكر في البراد، خالما أن النص الديني خطا خطوة إلى الامام فجعل لها نصف حظ الذكر بعد أن كانت محبويهة قبل الإسلام، وهو يستند في ذلك إلى كانت محبويهة قبل الإسلام، وهو يستند في ذلك إلى المنافئ الذي تنظوي عليه الآيات التي كرمت المرأة المنافئة، وإذا كان هذا الإتصاف لم يات كاملا، فإنه في مواضع آخري، غير أن الفكر الديني المعاصر يقبل القرح جين يكن الامر متطلًا بتمريم الخمر، أو معارية نظام الرزي، ولا يؤله في مصالة البيادة

إن الخطوط العامة لنهج الدكتور نصدر في التاويل، ليست جديدة كل الجدة، اللهم إلا في استنادها على الثقافة النقدية الحديثة خاصة في مجال علم التأويل (الهيرمنيرطيقا) ونظريات القراءة، ذلك أن فكرة التأويل بما هي منهج، تقوم من ناهية على أن المسكوت عنه في

النص لا يقل المدية من للمسرح به، ومن ناهية اخرى على ثنائية المقينة والمباز: وهو البدا الذي فاست عليه فكرة التازيل لدي المتزان، فموين يجدون في القرآن ديد الله فوق اليبهم، يفسرون اليد على النها مجاز يعل على مطاق القدرة، وذلك رغبة منهم في التنزيه وتجنيباً للوقوع في تضبيه الله بالإنسان على نحو ما فعل المشبهة م أمل السنة حين المارا: هي يد، لكن ليست كالإيدى، وهذا هو ما فعان إليه بحق الدكتور حسين صورة حين رأى أن جهد المعتزلة يضعم الإيدياوجيا الإسلامية ويتعمها بتركيزه الشديد على الترهيد الخالص والتنزيه المطلق.

وحين انطاق الدكتور نصسر أهو زيد مسن أرض الواتع بعد ينشر في تزايل النص، كان كذاك سالاًرا على ديب المعترات، الذين امنوا بان القرآن مخلوق، وكان أحد الملتم على ذلك ما ورد عن الناسخ والمنسوخ في القرآن، إذ كيف يكون القرآن أزاياً أي قميماً، ثم يعزا عليه التغيير بالنسخ، وهذا المبدا مهم هو (اسباب النزيل)، الدكتور شصر مع مهذا أخر مهم هو (اسباب النزيل)، فإذا كانت مناك مواقف والمدات واقمعة وراء كثير من أيات التنزيل، فلابد أن يكون القرآن صينتذ حادثاً، أي مخلواً بلغة المدتورة، أو لابد أن نقر بأولوية الواقع على

لم يذهب الدكتور فصد إنن بعيداً في شطط القول وهو يعتمد على الفقل ويسترشد بالواقع الحي في تاريك الذي أفاء من ثقافة المصدر ينشر إلى حاجات الناس، هو إذن امتداد حي فاعل للتراث المقلاني المستنيد في الفكر الإسلامي، وخاصة تراث المقترلة، فإذا عليم علينا من يحرض علو بأن ينسبه إلى امن الراو فدي وجب أن

نرقفه عند حمه وتكشف عن بواقعه القي لا يمكن أن لنخبري إلا على الشدر ، إلى ويجب هذا أن نشير إلى أن المكتور شصور أم ينفم إلى آخر الشيوط في استلهام القراف المقالاتي في الفكر الإسلامي، فيهو لم ينكم مثلاً، ولم يقل بأن القران غير معجز في ذاته لأن العباد يستطيعون أن يأتوا بعثه ويلهود عنه كما قال النشألم: إلى أخر هذه الإجتمهادات التي يغمس بها التراث المقالاتي في الإسلام، دون أن ينهض لهم من يرميهم بالكنز إلا على سبيل دد الغل.

وبقى قضية الدكترو نصر بعد هذا كله، تكبر من أن تكرن مجرد حكم قضائى اصدرته إحدى الحاكم، فالقضاة سيقهم اساتذة فى الجامعة، واحاما بهم محامون ويكلا، نيابة، وهذا بالقائلة كتاب وهطباء مساجد، لا يمكن إلا أن يكرن هؤلاء عصبة في مسيرة واحدة تراس وجهها حسوب الماضى وتتنكر المستقبل، مادامت مصالحها ومأربها مضمونة بشرط السعى بهمة إلى الوراء.

إن المعركة التي يخرضها الدكتور فصد الأن في مواجهة كهنة الغيب وجمائل الظلام، ليست معركة بسيطة عبارة، فالتاريخ بالمنا أن مثل هذا الغوع من المعارك لا يحسم إلا عبد قرون من الصدراع الطويل، ويعلمنا أيضاً أن الضحايا في هذه المعارك يكربون داشا، من أنصار العقل وبدعاة الحرية واصدقاء الإنسان، وفي من أريخنا معلول بعد صفوف من هؤلاء الضحايا الشهداء بدءاً من للجعد بن درهم وجهم بن صفوان والحلاج والسمهرووردي وغيرهم ممن متلوا بغياً، إلى قرح فوده و

وغيره ممن صدورت اعمالهم وموكموا وسمينا واولوا هي حياتهم وارزائهم، وهي قائمة طويلة تضم هي تاريضنا
المعاصر طه حسين ، وتضم محمد احمد خلف الله
صاحب (القصص الفني في القرارا)، وحتى أصبين
الشوايي الذي اشرو علي رسالته فحيم من الإشراف
على الرسائل، وتضم ليضاً حسابق جبلال العظم
على الرسائل، وتضم ليضاً حصابق جبلال العظم
مماجب (نقد الفكر الديني)، الذي حوكم وصعود كتابه
عنا ١٩٧٨. لأنه أداد أن يقلف ضد سائد النواع التوليق
بين الدين والعلم، فالدين في رايه صحود بديل خيالي
للطباء فمثلا قصة الفلق وسقوط أم كما ويدن في
للكتاب المقدسة، ليست سوى رؤية اسطورية إذا ما قورنت
بالتفسير العلمي لنشاة الصياة على الارض.

ندن نطم انها معركة غير متكافئة، لأن الفكر يخوضها وليس معه غير عقله وقلمه، في مواجهة السلطة بجلاديها وسجانيها وسائر زيانيتها، ولا ضوورة هنا للتميز بين السلطة الدينية والسياسية، فهما في النهاية مثلاناتان كما تطمنا حقائق التاريخ.

وعلى الرغم من أننا نعلم أن المركة غير متكافئة، وأن الناريخ قد يعتاج إلى عقود، وريما إلى قرين قبل أن يتصدف ضمايا الفكر رالإبداع ويلقى بسدنة الطلام إلى قاع النسيان، فإن علينا أن نعشى في طريقنا المرسومة، ولايد في النهاية من أن تنتصر الصياة وتظهر إرادة الإتسان الماقل، على كل من يقف في طريقها، وإلا فعن الذي يصدق أن أوريا التي كانت إلى بضعة قرين تلتش ضمائر الطماء والمبدين وتقييد للراة بحزام العقة وتبيع مسكوك القفران! فراها الأن تصعل مشعل العلم وتقويد ركب الحضارة.



بدايات

(١) مُقْتِثَح

انا الآن أبصر في لغة من لم تكن لفتي واغدج من لغة لم تعد لفتي الفقية ما مثلث واثنل خيري ويشل الساني ويشل الساني ويشل الساني ولا مقردات البيان بياني ولكنها مسئمة اللغة الكاشفة الكاشفة

غيرً ما ممورّد ذات نفسى لنفسى وحين تكشف عنى القناعُ الكشفتُ، تحركنى الدهشة الواجفة وتسقطنى الكلمات على افق لا يُحد بعيد المدى لم يكن ذات يوم مداى،

(۲) مُنْحَنَى القوس مل انتهى كما بداتًا

انت انتر منحنی القوس وانت الدائرة؟ وهل هناك ما تزالُ نجمة الشمال في مكانها؟ من شرفة البيت الذي كان سياجة المازي وكنت الذاكرة؟ تلفضني برورة الرقت قريب من يدى باب السماء المي في مثلة المقرور البالى الماطرة هذا عربل الربيع هذا عربل الربيع والاشجار تشيى والاشجار تشيى فهل لديك ما يماني الذي كنت اطلة ابتدا فيل لديك ما يصون الهاجس الذي تبددا؟ يُرمُم المثلب الذي من قبل أن يتدلع السعير من قبل أن يشتعل الفضاء في عشب الجروح الفائرة من قبل أن يشتعل الفضاء الفضاء الشكري...

نعيم عطية

طلبتأن ينقسنك ____نك ﴿

اليوم نهضت مبتهجاً استيقظ بداخلي امل ظننت من قبل نه ما عاد له في عظامي وجود . عرفت انك لازكت تذكرني، وانك لم تتخل عنى نهضت مبتهجا - ماعاد يعنيني الفحيح ولا الممليل من حولي . تناولت سيجارا ورحت أدخن وفي المساء لعبت دورا من الشطرنج ربحته، بعد أن فقدت أثمن القطع حتى الملك كدت أفقده، لكن الأمل شيء عظيم فظيم، يجعلك تحارب حتى المعارك الخاسرة، وإذا بك في النهاية تكسبها .

طلبت أن ينتذك لكنك نسبت أنك فتحت أبوايك على مصاروعها لعدوك، حتى أنشب فيك ذلك العدو أنهابه ومخالهم، وتصرخ الآن خالبا معمزة، طالما أن ينقذك الا ترى أن الأوان فاء. على المجزأت التي من هذا القبيل؟ كن منصفا لعدوك اعترف، وفك سلامة أكثر وأقمة .

في لحظات كشيرة تمنيد أن أجيء إليك، وها أنا جنت أطللت من ألباب اقرأتني تحية المسباح، على غير عادتك. رشفت رشفةً من قد حك الورقي. أزلت بلسائك الوردي قطرة من القهوة علقت محافة شاريك السفلي التي تظل شفقتك العليا، بل شفقيك سائت على بالإمكان؟ قلت لا أنري يجب أن تستئبا، فسارت ولكن هل عادت قلت أمين التفت إلى باب الغوفة الثالية، وستأتني وأنت متى ستجهز؟ قلت حالاً. ساعتين على الأكثر، ويكن كل شيء جاهزاً.

ومضيت في المشى الذي تتراص الابواب النتوجة على جانبيه إلى مالا نهاية .

ربما لتصل إلى اخره، ثم تنزل الدرجات إلى دور سطلى. ان ريما كي تسأل ذات الاسئلة عند باب اخر من تلك الأبواب اللانهائية اوربما كي تقبع كمادتك في ركن من الأركان متربصاً. لن لا آدري، ولا لماذا أدضا لا آدري . من أحد الأبواب هناك أتأنى الصون والحرافز؟ ثم سريعا جاء ربك. القاعدة عدم جواز الجمع عاد الصوت يسأل والمشغولات الفضية؟ وعاد صوتك من تحت شاربيك ولا شك يجيب سوف تتركها ، هذا أمر ، وتعالت خافتة من الأخر همهمات الاحتجاج دون أن ترقى إلى حد الجهر أو الإلعماج بشيء.

هذار لا تجرب من جديد . كل شيء هناك مات حتى الشجر يفرز بالنهار كريونا، والمرج اضدهي مثل تجاعيد على جبهة عجوز، كل شيء هناك تصجر حاولت كثيرا أن تهرب من الفكرة، وإن تطردها عن دماغك في البداية ببدولك الأمر جذابا، تنبهر وتبدى إعجابا، ولكن كلما مضيت تتأمل التفاصيل فتر حماسك، وتبدد فرحك، وأحسست في النهاية أن الأمر كان مجرد خداع مثل سائر الفدع الأخرى .

هنا الثعابين في هيئة صلبان، والمسمومة منها تتشابك .

تعال إلى مقعد أكثر طراوة .

الم تحضر بعض الصور الخليعة؛ ولا الكتب البنينة؟

كانت ستروج هذا، نهى فى كل مكان تروج، حتى هنا، بل وعلى الأخص هنا. كان سيكسبك هذا شحبية كبيرة فيقبل عليك العديدون بطرقون بابك. مترددين إليك، كى يتوصلوا إلى طلبتهم .

طرق الباب حتى لو تصنعت انتى لا اسمع، فسموف يفتح الباب بعد قليل مرحيا بالقادم، مرحيا، انتظرتك منذ أهد طوق النب حتى لو تصنعت انتى لا اسمع، فسموف يفتح الباب بعد قليل مرحيا بالقادم، مرحيا، انتظرتك منذ أهد طويل، وها أنت بين له بنا أدري تلك المرابع، هذا عقاب وترحيب اجلس اجلس ارتى تلك الكتب من على الكرسي هناك، واجلس دعنا نحس الرق الكربي الارتوان على المناون خطأ أو لسرة معظم، واجره، ممك لديك إذن بالقبض مجرد سؤال متأكد أنت من سلامته السرس في الاسم أو العنوان خطأ أو لسرة معظم أو المنوان خطأ أو لسرة المؤسسة والمناون خطأ أو لسرة المؤسسة والمناون المناون المناون من تتخول المرابع، ولا تروي أن تتأخره لمذا إلى هناك كنت ساكرمه ببعض الطبق من ورق الكتب ترويني أن اصمحة تتخولني؟ ترويني أن أنزل معك كما أنا؟ حسنا، فلنامة حكل أنا أناه على المؤسسة والمؤسسة المؤسسة والمؤسسة المؤسسة المؤسسة والمؤسسة المؤسسة المؤسسة والمؤسسة المؤسسة والمؤسسة والم

ها أنا إليك جنت . تقول إنك منجتنى أغلى شيء. إنن ماذا تريد مني، وأنت في أي لحظة، تستطيع أن تنشزع مني. مامنست؟ ها أنت تذهب مي كي تنتزعه مني . ثم بعد ذلك . وليس قبل ذلك . يبدأ التجفيق .

كل يوم يفتحون حقيبتك يقلبون محتوياتها ينظرون فى كل الأركان، ويوسون أصابعهم ثم يعتذرون إليك، ويظفونها، ويعطونها لك ولكن بداخلك إحساسا بأن ذلك لن يحدث يرما، وإن تعاد اليك حقيبتك، ولذلك فانت حتى لوسهى عليهم أن يفتحوها تفتحها لهم، وتصد على تفتيشها، نظراتك إلى عيونهم تسال أهذا سيحصل اليوم؟ وبأنب يردونها لك دون تفتيش. وتمضى تدخل إلى حيث كتب عليك أن تقضى بقية يرمك. إلى جوار شباك لا يطل على شيء تنظر إلى الخارج من وراء زجاج البس قابلا للفتح، ولا للكسر أيضاً .

عندما يحتاجون إليك يؤدون أمامك حركات بهارانية، فإذا مالغميت لهم هاجتهم، تجاهلوك، وما عادوا يلتفتون إليك، حتى لو وقعت على الأرض، وتلفت حولك، علّك تجد من يقبلك من عثرتك. أعرضوا عنك وإشاهوا حقا، لا أحد . لا أحد .

لم يبق لخلاصي، سوى القليل، بل القليل جدا، لكني انشبث بهذا القليل، حتى استحق من جديد الرحمة . وعندنذ سنتجة: المحرة .

عندند سننهض العجرة .

هذه الشوكة الصغيرة التي بقيت لك، تعهدها حتى تضحى رمحا قريا، تطعن به التنين في أحشائه، وتقضى عليه .

ربما أفلت من قبضته. ربما عندنذ سوف تلعب لعبة النهاية من جديد إنها حقيقة، يامن تتشبث بالحقيقة . إنه جاء إزيارتك ليلة أمس .

شعرت بالرعدة تجتاح الجسد، وكانك في كابوس صرخت حتى قفزابنك الراقد على السرير الذي بجوارك، وزغدك نشعرت بالألم في ضلوعك من تأثير أصابعه الدقيقة النحيلة .

قلت: أ*ي* !

واستيقظت .

تنفست الصعداء وزايلتك القشعريرة التى دفعتك إلى الصراخ مبهرر الأنفاس، ولكنك كنت متأكدا أنه جواء، وغمرك من أخمص قدميك إلى كل شعرة من شعر رأسك الأشيب. كما نجتاح للوجة مسخرة فى البحر وتفعرها . ثم تعود فتنمسر عنها تاركة على اديم الصحرة بالها.

أجل، جاء لزيارتك ليلة أمس أنت متلكد من ذلك . إنها حقيقة .

أجاء يطمئن على عبد من عبيده، ينقث فيه من أنفاسه؟

ولكن .. هل أنت تريد أن تكون تابعاً له، حقا؟ إذا كنت قد كلفت عن الإيمان، فهل يعنى ذلك أنك انتويت أن تنضم إلى صفوفه؟

، کلا ،

انا لا أويد أن أنضم إلى أحد . لا أريد أن أكون تابعا لأحد. أريد أن أكون لعظى وحد ه لا سلمان لأحد على

هل ينحدر بك الحال إنن إلى أن ترفض الخضوع ابتداءً، وتنفضُ عن قدميك الأغلال، لتمضى فتتردى في فغ أشد. إحكاما؟ إنه بحسب ما وصفته الأسلطير، صدار ماصار عليه، بعد أن كان من الأتباع الميزين، لأنه تمرد وقال لا ولكنه عند ما قال هذه اللا قالها كما نكرت تلك الأساطير ليس لوجه الله، بل من أجل أن يتبوا المرش، ويستولى عليه، منتزعاً إياه من معاجه

بينك وبينه على أي حال اختلاف جنرى . أنت لا تريد أن تنخضع، كي تسترد قدرتك على البحث عن الحق، ولا تريد مثله أن تكون زيوس أو تنصب نفسك مقام أي ملك أو إله .

إنك تريد، وإنى على نلك أجزم، تريد فحسب أن تعود لتبحث عما تريد أن تبحث عنه، عما هو جدير بالبحث عنه، عما بغير البحث عنه لا يضحى للحياة هوية أن مذاقاً أن معنى .

اما هو .. فلماذا زارك ليلة البارحة؟ هل يعتقد أنك أصبحت له؟ هل وهنت جذورك، وتخلخل ارتباطك بتربتك، ولهذا يريد أن يقتلمك منها، ويلقى بك إلى زكيبته، زكيبة العظام النخرة؟ ربما اعتقد هو ذلك .

اما انت، فسدوف تقول له بدورك كلا، بل والف كلا فقد طرحت عن كاملك هذه الاكذوبة الكبيرة التي هي هو هل طرحتها عن كاهلك إلى الابد، حقا؟ أعرف كم هي صمعة ومحزنة هذه الانتفاضة، وهل أضحى هناك ماهو سهل؟ .

این انت، یامخلص؟ این انت؟



في العدد القادم من إبداع

أحمىد بهاء الدين

فى حسديث ينشسر لأول مسرة

عبد المنعم رمضان

عشرون ألف قتيل وبلند واحسسد

عندما فاجرائي عباس بيضمون: «انت صاخرا بالدرسة العراقية في الشعر وجرتبط بها» لم تظهر على ظهي امارات الدهشة، ولم اشسا أن أعلق، لم أشسا أن أصدي، عبارة عباس، فقد كانت معشرةً بكير من المسواب، انكر أنني نتنت بالجسواهري، وأشنت بسركون بولص، ونتنت بينهما، ويلفد الحيدري واحد مدن كانوا بينهما، ولكن عندما مات قلت في نفسي، مات بلغد، مات الثور الجهد، وعاد لينام في بطن الخلاصة.

قبيرات بملتف للمرة الأولى قرب نهاية فراستي الجامعية، لم يكن اسمه يتردد كثيرا في احاديثنا، ولم تكن قصائده تتردد، كنا في أتون الانشىغال بما صولنا، في أتون رغبة التغيير كي بنصلح المالم، وكان ملفد أكبر منًا جِدًا، كان يدرك أن ما نطلبه هو ما لا يبلغه سيزيف، لذا كانت سفينته تشمرك إلى الداخل، كنا نتشظى ويتعلق بالشبعيراء المسكونين بالشظاياء وكنان رغم كزنه، رغم اضطرابه، متماسكًا إلى حد كبير، أذكر أن كتابةً كتبها مارون عبود، اظنها كانت عن خفقة الطين، هـ. ما نبهني إلى شعر ملقد، ومع أن صارون ليس الصباح الذي أحجبت أن أرى الأشجاء تعت ضويَّه، إلا أنني وصلت إلى علف ومخلاتي معلوظ بتراب كثير، كانت مسرارتي مع عبد الوهاب البياتي قد بلغت حدُّها المالي، حدُّما الأقمى، وكان إدراكي لكانة السبياب الأعلى بين زملائه قد بدأ يشف عن أن آلات السبياب تين في اغلب الأجمان بزيت مقسري من خزان الأرث الشعرى، هل كان ذلك سبيا ليروز اسم مدر ضمن ثقافة

تعرف جيدًا طريقها إلى الثورة الناقصة، لم يكن مِلند في المقيقة بعيدًا جدًا عن الأصولية الشعرية، ولكنه الشاعر الذي لم يشا أن يتعلم أبدًا كيف يصرخ بصوت عال، الذي لم يشمأ أن يتعلم أبدًا أن ينوب عن الجمعوع، أن يكون وكيلها، الذي لم يشا أن يلبس مسوح الثائر والهدام والنبي وللمرض، كانت ملابسه مصنوعة دائمًا من نسيج الوقت الضائع لأنه ادرك ومنذ وقت مبكر، أن قيمة الحدث ليست في قربه الزمني منه، أو في بعده الزمني عنه، بقدر ما تكمن قيمته بالعمق الذي أعطاه إياه وعيه بالحدث، كان يدرك أن الحادثة تاريضية أما الرعى فعنصر لا تأريضي، وبالتالي لابد أن هناك ما يدل على زمن متداخل غير قابل للتجزئة يرتبط بالوعي، أنكر أن دهشةً ما الماطنتي بعد قرامته، فشعره لم يمنحني الكثير من بيانات بطاقته الشخصية، ولم أعرف أبدًا أنه عراقي كردي مارس اللاكمة في شبابه، وأدار مقهى يلتقي فيه البدعون المُقفون في شبابه ايضاً، لم أعرف أبدًا أشياءً كهذه إلا عبر وسائط ليس بيتها شعره نفسه، عل من واجب الشعر أن يدل على هذا؟ أيًّا كانت الإجابة، كان أغلب الشعر العربي حول بلقد يدل على ما يشبه هذا، وكان بلقد لا يفعل، هل عدم خضوعه للمادئة، عدم خضوعه للخارج، هل انشغاله بزمن لكل الأزمنة هو ما طفي عليه وجعله لا ينجذب إلى كتابة مشهد الكان، وهل كتابة الهوية الإنسانية فاقت عنده كتابة هوية العرق، هوية النسب؟.

يمكننا ويقليل من الصبر أن ترى يلند وهو ينفصل من القطيع الفشال ليمشى وحيدًا، كان القطيع الفشال قد شرب كشيرًا من آبار الرومانسية الشمرية - المصرية

تحديدًا - وكان الكثير من بضار أنفاس القطيم، خاصة عند سعيه الأول المموم، يذكِّر بأنفاس على محصود طه غالبًا وإبراهيم ناجي أحيانًا يذكُّر حتى وهر يصبُّ عمسارته في إناء جنيد الشكل، إناء سيبفيّر طعمُ المصارة فيما بعد، لكن بلقد الذي يُحب أن يمشي وحيدًا، ويطبئًا، كان يدمن النظر في أعماقه، في جميمه الأسود، في شهوانيته، ليلتقي كما لاهظ كثيرون بإلماس أبي شبهكة، وليلتقى بعد ذلك ينفسه، ولتصبح رغم ذلك واقعيته أكثر صدقًا من واقعيتهم، كان القطيم الفعّال في سعيه الأول المعموم وقبل أن يتميز، فيتفرق، ينكفئ على شواهد الأسطورة، ويستنطقها، ويتهوَّس بها ليصنع هذا التوح من الرؤيا، من النبوعة، من السقوط في الحاضير هذا النوع من الالتباس، لكن بلغد الذي يحب أن يعشى وحيدًا وبطيئًا، لم يشا أن يعتمد هذه الآلة، رأها أيضاً وكنانها ألة من آلات الجموع، قد أنكر قصيدتيه سميراميس، ويرومثيوس فارى أنهما تؤكدان إصراره على عدم اعتماد هذه الآلة، تؤكدان احتفاظه بحق السعى وراء شعر عار إلا من الشبوك والعشب الذي يتمو في الأعماق، مسميح أن حوارا عبر الأبعاد الثلاثة جأء كخاتمة لرحلة امتلا فيها شراعه بالهواء الصافيء وصبحتم أن شعره بعد حوار عبر الأبعاد الثلاثة كان يدل على شيراع ارتخى كثيرًا ليس لأن الهواء السنم، ولكن لأن الهدواء قلَّ، والرياح اتجهت إلى مدار أخر، ولكن الصبعيم أنه في كل شعره ألم على الاقتصاد في اللغة، ليس كشميح، ولكن كيتيم يعلم أن أمه الغنية أن تضن عليه ويضجل أن يأخذ منها ما يضيع، وكانت اللغة هي

عندما اقرل احمد حجازي، أعنى أهمد الأرل، وليس الذي بمدء انتهى السؤال. بمكم التاريخ، يقف بلند مم السيباب وتارّك في صف الريادة، ريما يسبقهما، كما يمب البعض القليل، ويكفيك أن تطالع شفقة الطين المسادر سنة ٤٦، وإن تقرأ مر الربيع أو تقرأ كبرياء، حتى تصدق معض هذا الزعم، ولكن المؤرخين لم يُسكنوا مِلْمُد أبدًا في ذلك البيت الذي أسكترا فيه السماب والمُلائكة، ذلك البيت الذي كان أول بيت يطل على النهر، في منهاولة أن يسند ظهره على الصنصراء شبل أن يهجرها، والغريب أنه في فترة لاحقة قام أخرون بطرده من بيته الآخر، بيت السكني، ليقيم في الشقات، وعلى ذكر البيوت كان بلقد وهو المارف بالقن التشكيلي بجب أن يكتشف ويكشف الملاقة بين الشعر والممارة العربية، يجب أن يكتب بينًا شعريًا (عموديا بالطبع) وأن يرسم تحته منزلاً عربياً ليظهر التشابه بين الاثنين، فكل منهما .. كما يقول. قد افرد جناعيه على جانبي فجوة وسطية تفصل بين جناعي النزل أو شطري البيت الشعري، وتوازن بين إيقاعيتهما، وتناسب بين الأجزاء، ومادام الأمر كذلك فبلا عنهب أن ينمقل الأبب العربي والشنعر خاصة بما تدر أن نجد له مثيلاً في غير هذا الأدب من المفردات الممارية، سواء في شعره أوتقده أو تثره، فلكل بيت شعري وتد وسبب ومصراح، ولكل كلمة من هذه الكلميات معنى يشيد منا بين بيت الشعر وبيت السكن، فالسمب والوتد ركتان من أركان إقامة الغيمة بوازنان بين اطراقها، ويعززان من ثباتها، والصيراع مأخوذ من مصدراخ الباب، وريما كان شطر البيت مستوحي من

أم بالشد، المسميح أيضاً أنه الم على منح المسمت مساحات فارقة، ألمّ على تهميش البنيم وإلغاء وجويم، الح اكثر على المسيقي، لم يكن ملف في الحقيقة بعيدًا جدًا عن الأصولية الشعرية، ولذا جاء ولعه بالوسيقي مسكونًا بتلك الأصولية، كان بلغد غير قادر على تنويع موسيقاه، على الانتقال بها مما كانت عليه إلى ما لم تعرفه بعد، في شرفة الرسيقي تلك لم يتعلم بلغد مضيلة الهدم، وإذا قإن عشقه لها لم يكن ذلك الجسر الذي ما إن تعبيره حتى تعشر على بعض الاكتشافات والرؤيء اكتفى بلغد بالآثار ولم يبحث عن الاكتشافات، فكان موسيقيا جميلا في حدود ما تم التعارف عليه، في حدود التاح، وإذا كانت فضيلة الهدم قد غابت عن مِلفد فسلا شك أنه لازم فضيلة الحذف، فكان اقتصاده اللغوى يجب أن يومي ويشير أكثر مما يحب أن يصبرح ويفسر، كان اقتصاده اللغرى يكاد يمنع إمكانية التعرض لقصائده مالمنف، كان اقتصابه اللغوى بحبك العمار، وكانت كل من بلاغة التكرار ويلاغة الجمل القصيرة تسعيان في خدمة المرسيقي من جهة، وفي حبكة العمار من جهة الضرى، بل كانتا تحققان فكرته المثلى عن الظل، والتي ناوشته دائمًا، كان تكرار الصوت بيدو على الصفحة كظل للصوري، وأغيرا كانتا ترفعان الغطاء عن بثر أحزانه دون عسيساء، دون خسجل، ودون اعستسراف. ضَمَاة أسال نفسى وأنا أتجول في مدينة مِلْفُد ولا أحب الموبة إلى قربته التي أمست مدينة كما أراد لي، ابن أحد وشبعة القربي بينه وبين أحمد هجاري، في نكهة المدود، في أمنول غائرة أم أنه معض اشتباه،

شطرت الدار أي بعدت كما يبعد شطر عن شطر في البيت الشعري، ولدولوين الشعر أبواب، ولقاهيمه أعمدة، إن اللقاء بين بين للممار وبيت الشاعر والذي يوضعه بـلـفـد، يكشف لنا عن إصبراره على أن يكون الشـعر

مسكته الشامس، منزله المستور، قبل أخر أيامه فقد بلند بيتيه - منزليه - بيته في العراق، ويبته في الشعر، ثم مات، لأنه كان لابد للثور المجهد أن يموت، كان لابد له أن ينام في بعن الطاعونة.



مختارات من شعر بلند الحيدري

الخطوة الضائعة

العماء المالاً هرينه المالاً هرينه المالاً هرينه المالاً هرينه المالاً هرينه المالاً هديق المالد المدينة من صديق وضعكت منى وظالمت أنتظر القطار الى المدينه ومضيته عنك ومن خلال رجاج نائذة القطار مرته قرى مطفو وترسه في الرمال وكنته أنتظر المنبار

كان الشتا، يحرّ أرصفة المحطة ويس عاصفة كقطة وعلى الطريق وعلى الطريق يبتر فانرس عنيق فيهز قريتنا الفنينة فيهز قريتنا الفنينة وسالتني، وسالتني، المنافعل في المدينة..! ستفمل في المدينة..! ستفمع فطولك الفبية في شوارعها الكبير، وسوفة تسحفك والسوفة الفبية في شوارعها والكبير،

ولسسرف ينمسر الليل في أعسساقك

الأرقات الضريرة

ـ سافا قريد؟ ـ سافا أريد! لا شد، يعرفنن وأعرفه هنا لا شد، يذكرنن وأذكره هنا ساهر خطوتن الصغيرة فن شوارعها الكبيرة ولسوف تسحقنن الأزقات الضريره لا.. لن أعودً لعن أعودً ضضريتن أسعسته مسدينة ولمن أعود لقريش أو للشناء يحر أرصفة المحطة أو للنساء السائتات من الحياء للد لن أعود لمن أعود قريش أسسته مدينة فن كل منعطف ضياء قاسر لمصباح جديد



شيخوخة

تقول، هذا السنا ملكن قالم تقرب له امراة هنا بجنب المدفاء شتویة أغرى اصدا أن انسج الملامن وأغشاها الحاف أن تسخر عيناها من صلعة مفاء فن راسن شتریة أخری وهذا أنا هنا. بجنب العدثاة أحلم أن تحلم بن امرأة اعلم أن أدفن فن صدرها سرًا فلا تسخر من سرّها اعلم أن أطلق فن منحنن نشتویة أخرى دهذا أنا وجدى لا حب. لا أحالوم. لا امرأه عندى دفق غد أموت من بردى هنذا. بجنبه العدفأه من شبية بيضا، فن نفسن أخاف أن تركل رجلاها عبن.. فاسن أنا صاك، جنب المدفاه العربة تليو بها ابرأه



وهنائه

ض البيو المغبّر كالرماني

گانت تعدّ لى الثوانى

تلك المحرر بلا هنائي

تلك. تلك

ويدور فيها المقربان

باللحبان

باللحبان متن سيومع بالودام

وأظل أزهك في الصراع

وتشبئت بالدوت عينازي
وتشبئت بالارض رجلازي
واخل أزهف في الصراغ
يبيوى شراع
فراع
فراع
واكاد أوسط بالوداع
باللجبان
باللجبان
باللجبان
ضعفين السبان
ضعفين السبان
مازال يضعلنه في السبان

من حوار عبر الأبعاد الثلاثة

محدقًا مثلی فن کسرة عتیقة من وجبین الطفل ظالت کا أخت کا زبان

ظلت بلا أرض ولا زمان ظلت بل ظل وبرة ركضت خلف ظلن حاولت أن أمسكه حاولت أن أصير فيه كلن وعندما انحنيث كان منحنيًا مثلن



عشرون الف قتيل.. خبر عتيق

وتقول أنت، من العضاة وتقول أنت. من القطيع وعلس شضاء أخريات صوت يتعتم فن صلاة درياه احضظ لن حياتن انا لا أريد سوى حياتن صوت العذيخ متخشرة شاءوا له أن لا يحسن بما يذيخ دلندن، درن. دن دلندن، عشريك القا عشريك القا ــ لا. كفر خبر عنيق كالعذيخ

ديزى الأمير

بدر شاكر السياب ماذا أعطى وماذا أخذ؟

بوضوح والضنقان غابات معظمها نخيل. وللنخلة جمال خاص، رشاقة وطول شامخ وكبرياء وخضرة على مدار السنة. تمتد إلى شطأن الضنفتين جداول تحمل الماء إلى السات: وحملها للسامة للدوس وياسامة الحدال

لتمتد إلى شطأن الضفتين جداول تحمل الماء إلي الساتين بوصلها الد ساعة الدويسحب ساعة الجزر تتاخلطاً مع مواعيد القمر. الطريق من البصرة إلى أبى الفصيب تغطيه الأضجار المتانقة فتصنع ظلا مزركشاً على مدى الطريق.

سخت الطبيعة على قرية جيكور فى قضاء أبى الضعيب من محافظة البصرة جنوبى العراق، فجعلتها قطعة جمال اخلا فاتن. شط العرب ويستحق أن يُسمى بصر العرب، لعرضه الذى لا يتبح رؤية الضيفة المقابلة

طريق الشط تسيره مراكب تجديف أن أشرعة مع غناء شجى لا تدري محسدره، من الغابات المتحركة الأغصان أن الطيور المغردة أم من مجدافي المراكب أن الشراع.

في جن شعد العرب وما حواليه ولد ونشنا بعر شاكر السياب الشاعر الملومة نفسه بحس الجمال، وزاد جمال الطبيعة من رهافته ولكن هذه الطبيعة المعلاء قابلت الطفل والشاب بالحرمان.

فقد امه باكراً وربته جدته ثم جده الذي يعيش في بيت بسيط بسبب عدم يسر المائلة المادي.

شهكله . أي الشاعر . بعيد عن الوسامة نقيض الطبيعة الجميلة، اما جو القرية فكان جافاً محافظاً حزيناً.

كل ما حول السياب يقجر العواطف في الإنسان وهو يستطيع أن يعلن انفعالاته لو كانت حبا، ويلاقي تعاطفا مع هذا الحب؟ هل يكتفى بحب الطبيعة التي لا تجيب على همساته ولا تسمعها؟

وجد يوماً راعية غنم امامه، ولأنه يحب الحب سكبه على هذه الراعية ولكن حتى هذه السكينة الأمية لم تبادله عواهفه، إحساسه بالحرمان عائلياً ومادياً وعاطفياً وحاجته للعطاء الذى كانت نفسه الصافية تنضح به، هى شكلة السياب طوال حياته.

مقاييس المجتمع المجحفة بحق الإنسان غير الوسيم أن الرجيه لاحقت السياب مع كل ذكائه وعبقريته.

الأمر الذى جعل خط حياة السياب يشحول، هو ذهابه إلى بغداد بعد إنها، مرحلة الدراسة الثانوية، فدخل كلية دار للعلمين العالية في جامعة بغداد.

اختار هذه الكلية بالذات لأن فيها قسما داخلياً لسكن التلاميذ دون مقابل.

كان معظم طلاب دار العلمين ، ن خارج بغداد لوجود القسم الداخلي الجمائي، ومحنى ذلك في تلك الأيام أن الطلاب كانوا من القري أي أن يبنها وبين السامسمة بغداد فوارق اجتماعية وحضارية واضحة.

أما الطالبات فكان لهن أيضا قسم داخلي ولكن عدداً كبيراً منهن كن من بغداد لأن هذه الكلية تقريم مدرسات ومدرسين، وكثير من الفتيات يغضان التدريس لانه كان المهنة الاسب، حسب مفاهيم المجتمع انذاك من آية مهنة أخرى فيها جرء مختلط من الرجال والنساء

أقبول هذا لابيِّن أن الفرق الاجتماعي بين الطلاب

والطالبات بات واضحا وهذه إحدى المشاكل التي واجهت الطلاب ومنهم السياب فتلميذ مثله لا يستطيع أن يملن إعجابه بفتاة أعلى منه طبقة فكيف بالحب!

نظام الطبقات كان سائداً بوضوح وقوة.

زاملت السياب فترة من الكلية ومع شكله غير الوسيم ومظاهر عدم الرخاء الواضحة جداً عليه والتلف في شخصيته فقد كان اسمه بارزاً في اروقة الكلية وكذلك في غرفة الطالبات التي يمكنن فيها فترات الاستراحة أن الغراءً.

حديث الطالبات كان كثيرا مايتطرق إلى سود أخبار شاعر الغزل كما كان يسمى السياب. كانت له قصص حب كشيرة جديدة تتبعها الطالبات في ذلك المعيط العراقي المعافظ اللازمت في تلك الفترة الزمنية البعيدة.

كلمة حب كانت مخيفة فالمروف عن العواطف إنها حالة خاصة مكبوتة شنيع أن تعلن.

وصالات حب السياب كانت دائما من طوف واهد شاعر مذيع غارق في همي يقتل بين الطالبات. وكل واهدة منه تتبرا مخوف إذا أشير إليها بمعروة غير مياشرة على أمها للحبوبة المجدية فهذه تهمة لم يكن المبتمع يتمقيلها وكنت اعجب، أنا الرابطة في غيرفة الطالبات، كيف تعرف الأميدات هذه الأهبار ومن أين يستقينها. كنت ثانا لا اكام الطالات ولا معتم يتممية إدرة لهيا، ولدى الطالبات نبع من اخبيار شاعم الغزل وصعيرياته، واتسابل على تراها عقيقة لم إنها مادة تسلية في جو يستتكر على النتاة الخوض فيها ولكني عندما في جو يستتكر على النتاة الخوض فيها ولكني عندما

شاعر الغزل يلقى قصائده وهو يبكى بإلقاء لا يمكن أن تكون مادته غير صادقة.

ولكن السياب كان يعشى وحيداً في معرات الكلية أو مع طلاب ولم إره إلا مرة واحدة يتمشى مع طالبات أو طالبة واحدة. وهينما أقرل هذا للطالبات يستفرين عدم فضرلي فاستم إليهن حيث معنف المحيث عن الطالبات والطلبة بوسابيتهما من مشاعر يحاولان كتمانها خواهاً. ثم لم يعد المحديث عن شاعر الغزل سرزاً بل معمار نشرة بومة تقديها الطالبات في حالسات غزنة الطالبات.

كان اكتشافنا للمحبوبة الجديدة أمراً مسئياً لنشهد بالبراعة للمكتشفة التي تكون أحيانا قد تلقت الأخبار عن زميل ولكنها لا تصترف بهذا خرف أن نعرف مسلتها بالزميل فتصبح عن نفسها مادة قصة حب جديدة نصفيف طهها من خيالنا الواسع الشيء الكثير، بئانت صعبوبات شاعر الفزل يحاولن التخلص من هذه التهمة بنفيها بلعدة.

كان هذا الذي تعرفه عن شاعر الفرال ومحبوباته الكثيرات، إلى أن جاء يوم هدئتنا فيه زميلة عن صديقة فيل أبها أن قصيفة نقلت فيها فقعية إلى الشاعر ركان في جمع من أصدقاتك وطابت منه أن يسمعها القصيفة، لم يصدق المسكين أذنيه رارتبك واحمر وجهه وحسب هذا مقلبا من الأملاء ولكن المجبوبة أكدت له أنها تريد سماع الغذل فيها.

ورمد أن سمعت القصيدة ريثت بيدها الأنيقة على كتفه رطلبت منه أن يسمعها كل قصيدة ينظمها فيها. شاعر الفزل يصب حبا حقيقيا، كان هذا حدث اليوم بل

الشهر؛ شاعر الغزل يحب يعب حبا حقيقيا عبارة تتلقتها أريقة الكلية رسمعتها أنا من الزميلة التى انهت حييثها بضمحة ولم أضعك انا مع أنني طلك كنت أطرب لحكايات شاعر الغزل ولكنى أحسست في ثلك اليوم أنه تهتم بالشاعر ولكنها تريد أن ظهر به فقد كانت جميلة من أسرة عريقة ثرية وكنت أرى مدى لومة الشاعر وهر يجب جبا عارضا فكيف إذا أحب جباً عميلاً غلف متبادلاً، يومها احسست أن هذا العب جباً عميلاً غلف متبادلاً، حياة السياب لا أمرى لصالحه أم أريادة هذابه ولكن طياة تعلق على المساحد أم أريادة هذابه ولكن الربتة على كتفة أحسستها تحريكا لإعماق الشاعر وإعلان ما في تلك الإعماق من قيم ومفاهم ومسئرايات.

بعد فترة تزوجت المحبوبة ثرياً وسيماً عريق الاسرة طائبا في كلية الصقوق. كانت تلك الكلية كلية الرجهاء حينذاك وانتقلت المحبوبة إليها .

بعد واداة السياب اصدورت صياة الأداب ملفاً عنه شاركت فيه بكلمة عن الشناع رقت فيها إن هادقة الربت على الكتف من يديضة انهيئة ثم زراج صناحبتها من شخص مصفاته نقيض صفات السياب، غيريت مسال عيات أيضميع شاعراً سياسها يديد إصلاح الأراضاع الإجتماعية وإزالة الفوارق بين الطبقات. لم اكن اعنى بتلك الكمة سرحة الانقلاب لدى السياب بهذا السبب السياب من حت من تلك الصادفة ومزاً هزاً عماق السياب الذي لم يكن شاعر غزل فقط بل كان شاعرة السياب الذي لم يكن شاعر غزل فقط بل كان شاعرة إسعوف الصياة والمجتمع والأسباب السياب الذي لم يكن شاعر غزل فقط بل كان شاعرة السياسية التي تجعل الناس طبقات متقاوته الحظوظ.

وعلى كل فبعد زواج المحبوبة هاجمها السياب وتألم

لتلاعبها بمشاعره ودخل حزبًا سياسياً واشترك في النضال لإصلاح حياة الشعب والفرد والمفاهيم.

هنا تبدا المرحلة الأهم في حياة السياب، ولكننا فترة الرّحالة لم تكن نرى فيه إلا شاعر الغزل الأمر الذي لم يكن سطحياً فالسياب كان في حاجة إلى مرفأ عاطفي يرتاع إليه قبل أن يعلن ما في أعصافه من توق للعدالة وقعم لظفم وإصلاح الحكم لينصلح المجتمع ومقاميمه

كان تفتيشه عن الحب حقيقة مهمة في نفسه ويقى الشساعر في كال فشرات نضاله السدياسي يكتب غزلاً ويفشى عن هب مقبقى، واندّر اننى كلمته للمرة الأولى والأخيرة في حياتي حينما التقيته في بيروت سنة ١٩٦١ في الندرة اللبنانية التي اقاست له امسيه شعريه ناجمة هناته وسالته عن زوجته واولاده وكان قد مر زمن طويل على الها التلدنة.

أجابنى بأنه تزوج الرحيدة التي أحبته ولكنه هو لم يحبها.

اجزم بأن جوابه هذا كان رد اعتبار لعواطفه التي بدري معرفتي إنها كانت دائما من طرف واحد.

كان السياب منذ مجيئه بغداد شخصا ودوداً مهنياً وفياً صريحاً محروباً من العراطف، ويقى هكذا طيئة ايام حياته التي تعذب فيها كثير من سجون إلى فصل من الوثيفية ثم المرض بل الأمراض ولكنه كان محبوباً من أصدقائة قدلا يمكن نسيان الأصدقاء العرب والإجابات الذين عرفوا مكانته وقدروا موهبته وساعدو على طبح اعماله وعلى العلاج وتعريفه إلى نقاد العالم المعروفين

ومع كل اهتمامات القرباء به لم يلق من بلده في تلك الفترة الحرجة سياسياً إلا الإهمال ولللاحقة والتشريد. هذا على المعيد الرسمي.

آما أصدقاؤه العراقيون فحملوه على رسهم.

بعد ست سنوات من ولماة السياب اقيامت له وزارة الإعلام المراقبة مهرجان تكريم في البسوة سنة ١٩٧١. مضرت المهرجان تكريم في البسوة سنة برايي من مضرت القيرية التي عوقته وكان الوقد اللبناني برايي من أمم الهودي لأني وكت أحد المستوايئ عن هذا المهرجان أعرف تماماً ماذا قدم اللبنانيون السياب وكيف ساعدوه مادياً ومعنوياً وعاطفياً ويُكرت ذلك في الكلمة التي طلب منى أن أشبارك بها في ذلك اللقاء. كذلك للاء ما ممتناه انتى كنت اتعنى لر كان السياب معنا إنن لراي معنى التكريم الذي يستمقه ولس الغابة الصميحة التي المصيد عائلة.

أعطى السياب وطنه بمكانته الأدبيو الكبيرة الميزة مكانة مهمة، ولكنه في حياته لم يقابل إلا بالإهمال وجاء التكريم بعد سنوات من وقائة فلم يحسب به ولم يدر أنه شاعر العرب الأول. توقيت موت السياب كان مفجماً ومؤلما عاش مشرراً مريضاً يفاطب المؤت مترسلاً إليه أن يلضفه ويرتاح. أضرج من بيت وابعد عن وفليفته وأخرجت عائلته من البيت التي كانت تسكنه. وعالجه الغرباء تمنعتين عليه وهو يعيد عمن يحب.

ولكن هذا الشساعس العظيم لم يكتب إلا الصنين إلى وطنه واللهضة للعدودة إليت والصب لزوجت وأولاده وأصديقائه وشكراً لكل من اهتم به. ولم ينس أن يتفزل في أواخر أيامه بالمرضة الغربية التي كانت تهتم به.

مات السياب في الكويت وجاء بجثمانه صديقان تعبا في إيجاد مكان لنفته.

تمثال السياب اليوم واقف يشرف على شط العرب الذى يواصل سيره إلى أبى الضعيب وجيكرر وصارت هذه القرية وبيته متحفأ للسواح. حدث هذا وقد مرت سنوات ست طوال على وفاته.

بعد ولماة السياب لاحقت دور النشر التي طبعت المعال دون موافقة من الورقة وبون الانتزام بعدول ولا المتادي فيها الموركة التي ساعدني فيها المسياب إذ لم استطع مساعدته في شيء وقد حمد للسياب إذ لم استطع مساعدته في شيء وقد حمد ويقيد لا لاحق المرود المادي واتاكد من وصوباله لاسرية شكرتني السيدة إقبال زوجة الشاعد وشكرت الله. إذ كن في موقع يتيح لي القيام بهذه المساعدة، والآن لا تنزل اسرية السياب تلقي راتبا شعرياً، وكبر ولده وابتناه في حياة كريمة لا حاجة فيها لطلب مساعدة من احد. في عادت إليه حقوقة ولكن متي. ؟ بعد ست سنوات وسائلا عادية عادة إلى

لا استطيع إحصاء عدد الباحثين الذين طلبوا مني التحدد اليهم عن العدياب في إعدادهم لأفروحات ملجستير ويمكتوروا، وهذا أمر طبيعي، شاعر ترك هذا الاثر الكبير المهم في الشعر الصديث، وقد اجمع الكل أن السياب هي أهم شاعر في ظال المرحلة لموجئة الخارقة واستمرارية كتابة للشعر حتى وهر يحتضر.

عولج في عدد من المستشفيات، عدد لا يصصى منها في البلدان العربية والغربية وساعده أصدقاء عراقيون وعرب وإجانب، ويذلت كل الإمكانيات ولكن مرضه كان

شللاً بدا من القنمين وتصاعد في عضلاته إلى الطب ولكن عقله وذاكرته وإممانه لم يشاتر أي منها بالرض. ساعده هذا على استعرار قول الشعر ولكن عذبه أنه كان يدرك ماذا ينتظره.

جمع الشاعر في نفسيته براءة الطفولة وعمق الرجل الفاهم الشاكل المجتمع العربي والمحراقي وهمومه السياسية، وكتب عن كل هذا بينهم ماثل في تطور شاعري عميق ملمونا، لم يثنه مرض ولا غرية ولا عاجة ولا الم عن كتابة الشعر، كان القلم معه في كل ساعة عاشما،

كانت لغة السياب عربية اصيلة مع ثقافة عربية وغربية إذ انتقل من فرع اللغة العربية إلى فرع اللغة الإنكليزية ليتعرف على ثقافة الغرب دون اللجر، إلى

رسافر إلى انكلترا بمعونة النقاد الإنكليز، وحاول
الانتحاق بالجامعات هناك ولكن مرضه كان يقدت حائلا
من تحقيق نك، فيكتب شحراً يعن فيه الفرية ويزداد
منيته إلى الوطن، ومع كل المعق في شعره لم يقل شيئا
ميهما ممقداً، وهذه معجزه السياب، وضورع الماشي
الضيقة باسلوب متين بليغ إلامساله بالرموز والاساطير
بشفافية تصل إلى أعماق المتلقى دون تعقيد او إبهام
والحقيقة اتنى حينما أقبول الآن إن السياب لم يكن
وسيماً استفرب لأن روجه ينفسيته واعماقه لم تصل
وسيماً استفرب لان وجه ينفسيت واعماقه لم تصل
وإحمالا الانظمة الحاكمة دون منف بل بالحس الإنساني
إليمال النقي كان يحمله للحياة التي نظمت كبيراً طبعت
وإسلام الذي كان يحمله للحياة التي نظمت كبيراً طبعت
والسياب طبعات عدة ولكن هناك شعر كثير مفقود
ولوون السياب طبعات عدة ولكن هناك شعر كثير مفقود

لذلك تشكلت لجنة في وزارة الإعلام والثقافة في بغداد للتفتيش عن شعره غير النشور فعليع ما امكن الحصول عليه، ومنه قصعيدة طويله (بين الجسمد والورج) كان السياب قد ارسلها إلى الشاعر على محمود طه مع صديق من البصرة كان يدرس في القاهرة.

ولكن الرد لم يصل أبداً وقيل أن الشاعر طه احتفظ بالقصيدة لينسبها إلى نفسه ولم يكن السياب قد اشتهر يرمذاك ولكن هذه القصيدة لم تظهر في أعمال طه.

وقد وجدت اللجنة قسماً من هذه القصيدة فطبعتها وظهرت في سهرجان تكريمه ۱۹۷۱ في ديران [قيثارة الريح] المطبوع في مغداد وفيه أيضا:

. مخطوطات لقصائد مبكرة للشاعر تحمل طابع ديوانه الأول أزهار ذابلة.

 مسودات لقصائد غير مكتملة كتبها قبيل وفاته ضاعت منها أبيات وصفحات.

. تصيدة دلفنات، وهى تصيدة طويلة تبلغ حوالى ثلاثمانه بيدر تقول اللجنة إن هذه القصيدة هى انضج القصائد واحظها بالمعانى والصدر والتعبير الفقن وهى صمررة للصراع الإيدى بين الضير والشر وتستوجى نضال الشعوب في سبيل الحريه والرفاء وقد كثبت في الخمسينيات إيام التزامه السياسي الواضع.

صار السياب معروفاً بانه شاعر الغزل واللتزم سياسياً والغترب عن وطنه، وغير النصف فيه وامراضه ورحلاته التلاحةة إلى أوربا للعلاج، أو محاولته الدراسة وتظاباته السياسية لا لمسلحة خاصة ولكن بجرأته في

الحديث عن تغيير هذه المواقف كلما رأى (نها تتناقض وحسه الإنساني الداعي إلى العدالة.

ويبقى الامم من كل هذا اعتبار السياب رائد الشعر الحر الاول وذلك من خالال ديوانه الشانى (اسناطير) المنشرر ١٩٠٠ وطريقته الجديدة التي فيها التضعيلة الوزنية لا البيت التقليدي المتعدد التضعيلات.

صحيح أن محاولات سابقة ذكرت عن شعراء كتبوا الشمو الحر غير أن تلك المحارلات البحثية لم تلق الواج الذي عظي، به الشعو المعرق غي يد السباب في المواق ثم عي ساب أن انحاء الوطن الحريء، ولم تحلق الله التجارب السباب، والتي استدت كالهشيم أولاً في المواق ثم في لبنان ومصد وسائر الإقطار المربية، ولاسيما بين أغراد الجيل الناشي من الشعراء واكتبيت حركة الشعر شعر غي لها واتجاءاً على رغم المقاومة اللي لقيتها، وشك تلفسها طواجاءاً على رغم المقاومة اللي لقيتها، والمثل التفسيا طرحة أن المتعرب حركة المعرب الشعرية ماماها الطرق التقليدية في التعبير الشعوي مما أثر في الطرق التقليدية في التعبير الشعوي، مما أثر في

وبينما كان الشعر العر يكسب لنفسه اعتباراً على انه طريقة جديدة مقبولة في التعبير الشعري كان في الوقت ذاته يخلق لنفسه قيما إيجابية جديدة. وبدا الشعر الحر يُرى حقا على أنه جزء من المضمون ذاته.

فالحداثة تعنى الثورة وإن يكرن الفرد حديثا هو أن يكون ثائراً. نجاح الشعر الحر لا يعود إلى جهود شاعر واحد ولكن جهود السياب كانت حاسمة واصبيلة وقوية الاثر.

فالرومانتيكية هروب من واقع الحياة العوبية وكان العربية وكان العربية وجائل العربية معرف هـ . واقعي العربة معرف هـ . واقعي للطبقة جديدة خلاقة . كان تغيير المجتمع العربي تغييرا بطرية جديدة خلاقة . كان تغيير المجتمع العربي تغييراً على المجتمع العربي النوائية فقد كان ينفى من جديد إذا أريد له أن يكن حديثا وكذلك الشعر إذا أريد له أن بعجر عن هذا المجتمع العربي الجديد وخاصة إذا أريد له أن يشترك في عملية التجديد الغربية في المجتمع العبقرية العبقرية جدث دائما نجاح العبقرية العركية العربية هذا العبقرية العربية هذا العبقرية العربية هذا العبقرية العربية هذا الكبرى في التاريخ ويقف السياب في هذا المبال رائد الكبرى في التاريخ ويقف السياب في هذا المبال رائد الكبرى في التاريخ ويقف السياب في هذا المبال رائد الكبرى في التاريخ ويقف السياب في هذا المبال رائد الكبرى في غذا المبال رائد المناسبة وعدث دائما نجاح المركات عقد عقد المتديد .

فى حديث صحفى قال السعياب دلابد لكل ثورة ناجحة أن تبدأ من المصمون قبل الشكل. إن القوافى والاوزان ثورة سطحية وإذا بقيت على ماهى عليه ستعود على الشعر العربى بالملغ الضوره.

كان السياب متعلقا بالمعياة ظلقا، والغزارة التي فاض بها شعره في السنوات الثلاث لالخيرة من صباته دليل على هذا اللقاق، ق الزمن في شسعر السعياب مستلازم متماسك فيلا الماضي غاب عنه ولا المستقبل انتجي الخيف منه والعاشر المستوي بيشه عنده. على أنه كان يجلب له الماضي ريمنيه بالمستقبل ومات السياب والازمنة الثلاثة يحسمها بقوة ويكتب عنها بالمور ذاتية واخترى عامة لا يستطيع فعلها لائة تعب من كل هذه المراحل ولم يجن شيئًا مع كل الشجاعة التي بذلها من تمعل معانات الطوياة.

شعره كثير نعم. مؤثر نعم دخل التاريخ وتربع فيه

ولكن السياب لم يحس يوما أنه أخذ هو لنفسه شيئا عن هذا الشــعـر ولا أظنه تذكر التاريخ وحسنا فــعل فـدور التاريخ لا يأتي إلا بعد انتهاء الأشياء والحياة.

تكتشف بعد عرض حياة السياب لم كان مدفوعاً بقرة إلى الحب؟

كان يرى فى الحب تعويضاً عن الهموم السياسية والاجتماعية التى لم يستطح حلها فالترم الشعر السياسى لعلا يجد فه السمادة التى حرم منها لذلك لا استطيع أن أفصل بين غزل السياب وشعره السياسى فاحدهما يعود إلى الآخر أو يعرض عن الأخر وهو فى الحاليان لم يظح، لم يحب رام يقير النظام السياسى والاجتماعى فعاش فى ظلة كبيرة كما عاش فى حدود المعربات وامناً لهن عواطفة العباشة.

ربعد وفاة السياب وتسليط الضرء بكل هذا الاهتمام على عبقريته، كرائد أول الشمع الحر في العالم العربي وكثرة الكتابة عنه سلطت الضوء على محبوبات الشمع في سياق الحديث عن حياته ولا ارى فحسلاً بين هذين الامرين.

فترة الرافقة كان الحب هو الوصية التي يلجأ إليها السياب إلاارة اهتمام الأخريات اللواتي ادهشن بالبادلة كساب القلم المحرومات التي تتمى المددالة والمساواة ثم تتنكر لوعردها فكما أن عدم وقاء الحبيبة هو غدر وظام كذلك هو الامر من عدم إنصاف الحكومات الشعويها فالسياب مع كل شعره السياسي العميق الجريء من فالسياسي العميق من أي وي من ليتوقف عن كتابة قصائد السب لانه لم يتصفف من أي من الطرفين، والألم العميق كالراني السنطرقة مهما تعددت الاسباب. النجاح الذي احسبه السياسي هو نجاحه في الاسباب. النجاح الذي احسبه السياس هو نجاحه في

تغيير نمط الشعر وإنان أن اهتمامه بهذه التاحية كان المائك الذي لمبا إليه ولكن دون تعقيق، فحسه النفي الميف وتجريته العميقة مع السياسة روية، فحسه إيصال ما يحسن نحو الحياة السياسية والعاطفية جطاء ينتقل من الأسلوب التقليقي في كتابة الشعر إلى اسلوب جديد بمضمون جديد. ولكن ومع كل هذا النجاح العظيم من العراق ومن تلك القرية السيطية ومن هذا الإنسان من العراق ومن تلك القرية السيطية ومن هذا الإنسان المرزن اليتيم غير الوسيم الذي تيمة الحب ولم يجد له صدى والذي اعطى السياسية حياته أيسعد الإخريج ولم يجد له صدى والذي اعطى السياسية حياته أيسعد الإخريد.

عرف التاريخ واحداً من اعظم الشعراء العرب ويقيت حسرة في قلب السياب إنه بكل إنجازاته الشعوري التي تنجحت كانت المراة اقتل إدراكا بها من كل الأحداث إذ كانت عاطفتها ومتطاباتها الحياتية الخامسة تتعلق بمستقبلها هي بعطاحها وفي حسيتها.

انا ارى ان المراة فشلت فى جنولة هيباة السياب المناطقية وتجع هو فيمنا هو أهم من المرأة وأهم من السياسة. نجع فى أن يكون رائد الشعر الحر.

اتراء كان يفضل النجاح فى الأمرين الأولين؟ أظن كذلك ضحى فى حب فهو لم يرد تسليمه وضحى فى عمله فهو لم يرد مجداً خاصا بل إنسانية سعيدة.

ما لم يعرفه السياب ورجل قبل أن يسمع به أن كثيراً من الفتيات صرن فخورات إن السياب تغزل بهن

ويعضيهن زعمن ذلك. حتى أن قسما منهن طلبن منى أن أقول إذا سمئلت عن السيباب أن السيباب هو الذي لم بيماللهن الحيب وأنهن عمرضن عليه حسيهن واللبن منه الزواج فرقض.

أنا لم انكر هذا من قبل لاننى لا أصدقه أصدلا ولكن فيه لهاث الراة للرصول للشهرة وقد تأكدن أن السياب لا يستطيع تكذيب هذه الادعاءات. ولا أظن انهن كن سيقلن له هذا وهو حى.

اسفى على السياب إنه أهدر عواطفه ورخصها حينما وزعها لمن لسن جديرات بصدق عواطفه وهن يحملن هذا الزيف العميق في عواطفهن المزعومة.

نفع السياب كل حياته يوما بيوم وساعة بساعة في نفسال إنساني حقيقي ضد مفاهيم طالة اجتماعها وسياسيا وظل ينادي كل شمي: الزمان والكان والظلام والقرية والرشن والون والحبية ويعده هؤلاء بان الغور حنينه إلى الوطن لن يتحقف وتريد الفقيات ان تكن اسمارات لهذه القيم ليخلن تاريخ الفقيات ان تكن مساولت لهذه القيم ليخلن تاريخ الادراب العربي وحركة مساولت لهذه القيم ليخلن تاريخ الادراب العربي وحركة الشعر الحر على حساب مشاعر السياب التي لعن بها وسخون منها في وقت كان يحتاج هو فيه إلى التفاتة عين أو لمس شعر ان كف مهما كان نوعها تريت بعمدق على كتلة وتقوم بدور الحبيبة لا المثلة طالبة الشهرة.

٠١.

. ۲.

هوية مشروخة

لا تَكُلُّ لامراة في الأريعينُّ وَهُمَّا الشيبُّ جِنَاح الظَّبِرَةُ قل لها إنَّ سماء الأريعين فتنة للناظرينُ عُنبُ، دُرَاهةً مُخْضَوضرة.

لا تقل لامراة... كم يبلغ الورد من العمر، إذا كان السؤال ازليًا وعتيقًا كالجبال.

ه شاعر فلسطيني يعمل استاذا في جامعة فيلاطفيا - الأردن

- ٣ - لا تقلُّ للشجرة أيَّ أغسانك إجملٌ إنَّما مشَّط لها الربِي واهداب الرموش وتغزَّلُ.

. ٤ - لم تكن تعرف شيئاً من أمور السحر في التقديم والتلفير... لكن حمين أغفت وحدها ثم استفادت فهاءً ما ما ما يها معود النذير محلي هذا النمام البريريّ النام منا بها سعود النذير هذا النمام البريريّ النام بالسوط... يطير.

- ° - لا تقلُّ للسماءُ أنت زرقاءُ الرمادُ قل لها... مسافيةُ كالنبع في أوكمٍ... قبل للحداد.

. ٦ . مثل هذا الشاعر الكذّاب لم تشهد عيرين يرسم الكلب.... هماية ويهازي بين مقهور.. وقاهر فإذا جاء زبان كالأطافر قال إنّ العين لا تطر على الحاجب... إنّ شئت السلامة. . ٧. لا تقل للنائحه كيف وارات بالا دمع يفيض قل لها لا تنشري، مذي الفضائحُ كلنا للموت رائحُ.

٠٨.

شفتاها من لهيب وبهاليز دروب وتصوص وإنا العباشانُ تحت القصله فلماذا حين تُومى ويجافينى القميصُ لا يجيب البرقُ من استلة منفصله.

٩ قبل لي في ساحة السيّاح شالات
من الكشمير ترتاد نزايات الفضاء
وعلى كل البلاطات نقوشٌ في ممرات الغيوم
ثم انباط... وروم
ثم هذا الموسيج البريّ، مصلوبًا
على كهف الرقيمْ
 كيف امحو شائمات الأعدقاء
المها القلب الرحيم.

 لا تقل لامرأة في ذروة الزينة حول الرقبة حُلت للرأة قرب الخشب
 حيث ظل الكمل في الجفن يسيل غير العاشق ميعاد الندى،
 قبل العال. ياصديقى إيها القيم الذي يلعب بالزهر... على شال الحرير فوق اكتاف القدود النائسات انثر الثانع على ساق العرنظ، إشرب الكاس بحاذر عتمة في الطرفان وتماً...

. ۱۲ . ياصديقي

. 11.

لستُ مخطوطًا من العهد القديمُ انت مفزلُ

ننسج السَرَّد على اوتاره البيضاء في ليل الهموم فتأمَّلُ.

> ـ ۱۷ ـ مرة، قلت لها يانجمة الهمس الجميلً إنّ هذا الاشقرارُ ليس إلاً سرطان القيد كالوعد الكيّلُ قد تصيرين عصير الجلّارُ حين تسقين السفرجلُ

 كانت الشرفة قرب البحر، ماري عاشقين خلسة في زمن الإغريق، حيث الأرجوان فرق ثوب العرس منقوعًا مع الخلّ العتيق بعد هذا، طاقعًا في يَدُه هرب الوردتين هجم البحر الذي امتاج فقتيلً برذائر ساجليًّ، يفسل الحلم الرَجِيُّ فعددتُّ الكفّ في غاباتها صرحتُ بي ايّها الرحض الحميم أثرك القاع ليسترخي... تَرجِيُّ وتمجِّلُ..

> لا تقل لامراة قبل الغروبُ جَرَّبى كاس النبيدُ يشعطُ الروح ويشويها على جمر الرموز الشائفة قل لها: إنْ تشريى يخضرُ فيك الرملُ تمرُّ العروق الناشغة.

. 10.

بدري يرشق النار على غابات أوروبا لتُسطرُ ياصديقى لا تقلِ لى
مدرت أدرعاً فى جدرع الشجرة
عُد إلى خيمتك الاولى وهدَقْ جيداً
فى النبع .. تسكرُ
انت فى المهجر مروبا بحيل السَمَرة
لا تقل صدرت عدائيًا
لا تقل صدرت عدائيًا
فهذى النباتة البيضاء، لا تنسى.. وتشمُرُ البرابيرُ على آردانك الخضراء، تذكرُ فتذكرُ تسوة الصحراء في الفجر البينُ إنها الطفل الهجينُ.

- ١٧ - مَلْلُ الأسباب وانكر جنرها قبل النتام كيف غاص البحر في القاع وماتُ طق قهرا حين نشقنا الخياء ، في سهول الفور تمت الشهراتُ قال ويلي كيف أحيا في عصور الظّلات !!

كانت الناولة الشقراء تسالً
 هل فوى الصحراء انثى
 ام لها سيف وارجلٌ
 كنت مقصوباً بهذا وإنا حول السؤالٌ
 بدريًّ يتقتلُ.

. ١٨ . مرةً ... خريشت فوق الحائط الجنوز، في السعور السغية جملةً في الحير، تمشي مثل اغصان المؤشع في صبياح، كان في اليوم الذي كان يلية جنت كيما أقطاف المؤال من زُمْر تقدّع كانت الحمال: ترشع. طربة الملت بتصديه عن التاريخ الناب التصديه عن التاريخ الفي، تتكفل المناب) كانت مَقَرًا لعصافير الضرفرق (مانبا) كانت مَقَرًا لعصافير الضرفرق في نزاما نجمة من بيت لحم في سماما سيّن الإجداد في حقل الشعير في مقل المكرب من نبيذ ويقول وجُروبُ في الله إلى إلى المناب الله المناب الله المناب المن

. ٢١ يا الهي، لم اعد اعدف في اللهل بان المشمش البرى يهدى في رحاب الإبدية غامضاً مثل الوضوح غامضاً كان يصلى في جبال المجدلية يتجلى في العلالي خلف رهبان السفوح وإذا مازات اهذى واغنى غامضاً كالشمس، مشروع الهرية.

. Y. .

مياة جاسم محمد

في دار الضيافة_



يجلسان على مقعدين متجاورين، طيارة من طيارات شركة النظوط الجوية الورانية. منتصف الليل، تقلع الطيارة بعد تاخر ساعة كاملة هي معاليوسكا، يصحبها زوجها، يقضى ممها اسبوكاً، يسهد لها السبيل إلى مغامرة جديدة من كل وجه، تتلالا انوار توس في ظلمة الليل، ينشي الانوار ضبهاب. الضباب في عينيها تهجر الى مغامرة جديدة من كل وجه، تتلالا انوار، توس في ظلمة الليل، ينشي الأنوار ضبهاب. الضباب فيها، تهجر مستقرها الاول السعيد إلى موران، قدل من موران، تشمع عن موران، جفاف صحرائها، جفاف الصياة فيها، تهجر مستقرها الاولارات عليها أن تأتى بالمؤركية فاغر فاه، ينتظر المؤرد من الدولارات عليها أن تأتى بالمؤرد من الدولارات عليها أن تقرأ معن المؤرد من من المؤرد من من المؤرد المؤرد من من المؤرد من من المؤرد ال

ها هى موران فى الطيارة. (النشاديش) البيض. أغطية الرأس البيض. العقال. العباءة السعية، القصيوة. النقاب الأسود الكثيف. يغلف وجومًا نتطلع إلى الحياة من تقبين. ترتعد. نقاب اسعيد كهذا يغلف وجه فئاة الوابعة عشرة. يرمقها سنوات طوالاً قبل أن تتحرر منه. سبع سامات بالطيارة تلصل المستقر السعيد عن المنفى الجديد.

لا يتحدثان إلا لماماً. كلامما مثثل بما يكفيه. أحداث الشهورين للتقضيين ترجل ابنيها إلى العالم الجديد. يين الاكبر والاصغر خمس سناعات كاملة بالطيارة يرى احدهما الأخر مرة أو مرتين فى العام. يجمعهم الصنيف فى لقاء يدوم شهرًا أو شهورين. لا قلق ولا تيبيد. اعتزاز بطرلي يستقر فى أعمائها. تحيا حياة اللح في مدينة الملح. تعمل تكسيد تبغم المجلة إلى الأمام لمن القبل خيرً من الحاضر، تطلع وترقب لا غير تندهش اليوم، ومكايتها تسود، من ثلك البخولة الخواناء. اين هي، سنوات الملح في مدينة الملح تأكل البخولة، تردد: وذاك الغيم جاب هذا المطرء.

ترشى (بلوزًا) لا يهدو من كميه غير كفيها. (تنورة) طويلة ترتفع من الكمبين تايلاً. تعطى شحرها (بإيشارب) فيه حمرة وزوقة. تعقده من الخلف، لا تُرضى زوجها العمرة والزوقة، الوان حداية، يحدثها عن الانفلاق الاجتماعي هناك. مشاهداته من زيارات رسمية - يفرضها عمله، جوريان سميكان يقلفان القدمين ترتعد. ماضيها البعيد يعود. عيورية جديدة بعد طول انطلاق، تعزى نقسها، تغتار عبوديتها الجديدة من أجل غاية نبيلة.

تعط الطيارة في الطار، ضمامة وفيضامة لا مدود لهما، سرهان ما تكتشف الشواء الرهبيد. يقدان في صطوف الاجانب، انتظار طويل، هما امام سبئول يتفحمهما، نظرات قاسية، الوجه صلةً، انفلاق الشفتين متجهم، الفراجهما الفاظ استعلاء، تسمع كثيرًا عن استعلاء الورانيين على للتعادين، تعيض الان مرارته، اول ما تسمم:

ـ هل لك (محرم) يصنحبك؟

، لا، يرجل زوجي بعد اسپوغ.

بعد استئلة كثيرة يتسلمان جوازهما. عليهما أن ينتظرا مناعها التليل، عليهما أن ينتظرا مقدم الفهر في الفار.
تاخذهما خيارة اخرى إلى موران نظمها، وشهدهما الصعباح في موران. رحلة همسيرة تنذر بإقامة عمسيرة. يغرفان
بامتخفها في المغار الفسفر، مقاد الانتخااص من أبهامي والوان مختلفة عشرات من العمال الاجانب يحفظون للمطار
نظامته ورونقه، سمي الهامتحد، لا نظرة ود في الهيهين، لا المتساعة ترجيعي على الشطلين، لا تعبير من أي نرع على
الرجود العملدة، سرمان ما يرتديان، فما أيضاً، القلاع البديد، عليهما أن ينضما إلى القطيم، همما الرامي تعبد الابق
من الخراف إلى مظهرته، تقمد نظرتها، تقمد ملامع وجهها، يقمدو كلامها، تقيم نظرتها، تسمد مماراة البلاء من
مزاف، ترتمي منهكة على مقدد في الطار، تربح رامنها على مصنده، تعطى بإغفاءة رميمة في ليك سهاد طريلة، ينتظرها
مزاف، ترتمي منهكة على مقدد في الطار، تربح رامنها على مصنده، تعطى بإغفاءة رميمة في ليك سهاد طريلة، ينتظرها
مزاف، ترتمي منهكة على مقدد في الطار، تربح رامنها على مصنده، تعطى بإغفاءة رميمة في ليك سهاد طريلة، ينتظرها
مزاف، يعمل الطباة بينفي الطباق، يعطى القويرة، أدرخ عا في ليكها تلك كرياً من الشاي الساخن

الرابعة صباحًا . تقهما الطهارة إلى موران. يقلعنان متجازرين، ملابسية تضايقها. يقتل (الإيفنارب) راسها. ينزلق، علهها أن تعيدة إلى مؤضعه. لعبة عابقة لا تهاية لها، فلفكر قدماها بساتاها السفرية تمت جوربين سميكين. لا يبند السفرية التكييف. كيف تعتمل جوربهها في فيظ مرزان اللافية إحدى الصحاب الكثيرة انتظرة في المامرة الجديدة. تقترب الساعة من العداسة. فيط الطهارة في مطار مدينة اللج، يتضامل الطار الجديد أمام عبية الطار الارل. نقرا في المعحف أن مطاراً عائياً ضحمًا يشيد في موران، يوشك أن يكتمل، لابد أن يكون المقال الشهيد الأضخم والأجهي، موران هي القلب، لابد أن يكون المقال الشهيد الأضخم والأجهي، موران هي القلب، لابد أن تقلها سيارة الجامعة إلى مستقرما سيارة الجامعة موران نقسها؟ الا ينبغي أن تقلها سيارة الجامعة إلى مستقرما المحبدية بهاتف زيجها صديعاً بورانياً، يهاجو البوراني إلى موران، يتمون امتحاً بقياً بينان، هو من منطقة في جنوب بروان حيث تداخل موران ويشرا أن المائية عند موران يتمين يتفير ما يتفير في بوران يهجر البورانيون أرضًا بشق عليهم هجرانها. يقيم المصديق سنوات في موران تكسبه الجنسية المورانية، يقدر مورانياً أكثر من المورانيين النبض، لا تخشى لوبة لابد، هي معاية محرم يضمن سيضم، ينتظران، تحاصرها (الداماديش) البيض وأعفية الراس البيض، لا تخشى لوبة لابم، هي في حماية محرم يضمن مستر سلوكها.

يقدم الصديق. عناق وقبلات مع زوجها. يجرق على مصافحتها، تندهش. يجاور زوجها الصديق على مقعد السيارة الامامي، هي في زاوية من المقد النخافي كما تقتضي اداب بوران، حريا مينة الرجال. الحريم في حماية الرجال، هي حريم من احتاية الرجال، هي مروت تنظيم موران، حريم من اجناس والوان مختلفة. حريم من العالم الجديد. كل ماراة في مروان تقديد حرية تتطلع إلى الخارج. تتعرف على مستقرها البديد. غليط معدارى متنافر مستؤرد من منظل المعداد الخريم يقديم المعارف المورد المعارف متارك من المعارف الكورى بهد من يقيناه، قصل المعارف الكورى بهد من يقيناه معداره الغريب ينيت عن المكان الذي يقوم فيه. يفتقر ما تراه من الدينة إلى المسالة معدارية وشخصية منظم المعارفة المعارفة المعرفة المعارفة معنوفها المعارفة معارفة المعارفة معنوفة المعارفة المعارفة

عند دار الضيافة. بعد الإجراءات الرسمية يودعهما الصديق البوراني المتمرين، يعد بزيارتهما في المساء. يصحبهما المد العاملين في دار الضيافة إلى شققهما، يضم مناعهما عند العاب يقصرها. يبشكان ويقدائن الباب بالمغتاج. ترهبها طلبة المكان على الرغم من ضياء المصابيح، يرهبها المصحب. ترهبها المحتد، ترهبها المراتم، لها نائذة واحدة. النافذة وملفة تعليها المراتم، على انتاق وحيدة مطلقة تعليها المتراتم مسيكة. غرفة النوم، لها نافذة، ترهبها العراق، تجرف على إزاحة الستارة قليلاً عن إحدى النوافذ، تطالعها نافذه ستلاة مصحيحة، معالم بالمتراتم مسيكة. لا ترى ولا ترى ترى الكان ويراها الكانات تكاد يشكن، الشرفة الرحمية الجميلة. النوافذ الكان ويراها الكان: تكاد يشكن، الشرفة الرحمية الجميلة. النوافذ الكلورة للفائد، تكاد يشكن، الشرفة الرحمية الجميلة.

19

عسير. عليها أن تخوض التجرية وحدها، الدولارات لا تُعنع. غول الدارس الاميركية فاغر ً فاه، يتنقل المزيد من الدولارات. تقيض بالبيدين وتعلى بالشمال، تتطلع إلى زوجها صامنة، يتطلع اليها صامناً، تبحث عن يده، يحتوى يدها صامناً، يُعرك جسامة التجرية التي تخوضها، عطشي إلى النوم، ترتمي على الفراش منهكة، تحظى بنومة رحيمة، تستفيق لتجذ زوجها بسامة

تنفهض متثاثلة. يرهبها الصمت، تغنقها العزلة، توقظ زيجها، يستعيدان وعيهما بالكان الجديد والحياة التي تنتظرها، يضرج زيجها باحثًا عما يتيسر من الطعام، تقبع هي في الفرقة منتظرة أوبته. هي في موران، عليها أن تتموين، غذاؤهما صامت متثاقل، ما اقل الكلمات عند امصطخاب الشاعر.

ياتى المساء بمديقهما البروانى التمورن، تقاه كاشغة راسها، بلا جوربين، تسترها الجدران من الأمين، حقيقة تتركها سريعاً، الصياة دلقل الجدران غير الصياة خارجها، عليها أن تحذق اللعبة وأن تستقيد من رخصها، ستعلمها الأيام في موران الكثير، تجالس الصديق وتحادث، أول تصو يا موران، تنتشي بغرح طفول، بعد زمن يغضم إليهم صديق بعراني لخر، يويد أن يقمورن لكنه لا يحظى بالنعمة. (الاشتداشة) البيضاء وغطاء الراس الابيض، ياتى مرضواً، يعلس تتقفقاً: اسمه على كلّ لسان، تكتب عنه الدراسات، هو من بلدتها الصغيرة في بوران، تتقدم به الآيام. يعرف كيف يلعب اللعبة، يحظى بالماجستير من بلد عربى يمنح شهاداته بجهد يسير، لا يحجبها عمن يطلبها، يحظى بالدكتوراه من بلد أنهني يكل بمكيالين، واحد للطلبة من مواطنيت وأخر الطلبة الأجانب، يستؤدف أموالهم، يضمهم الشهادات دون علمها، يطيع الاستأذ رسالته العربية بعد أن تصحح مى الأخطاء التحرية واللغوية فيها، هو الهوم ذاتم العسيت، تكتب عنه الدراسات. يجلس متشفاً خفيض الصوت، يضرع كلماته القليلة من طرف لسانة، حديث يناسب فيبته العلمية، يتلفضل الدراسات. يجلس متشفاً خفيض المورت، يضرع كلماته القليلة من طرف مدران با لها من جريئة!

هما وحيدان في الشقة بعد خروج الصديقين، يحل الليل، الليل ليلان، ليل في الخارج وليل داخل الغرقة، ليل ثالث في نفسها، مرارة واسى (وتهيب الآن) ربعاً، لابد من صدراع البقاء، يفاجشهما جرس الباب برنين غير مقوقع، صديق بوراني وزوجته، استاذان يريدان أن يتصورنا لكنهما لا يحتليان بالنصة، يرتدى الزرج لباس الموانيين المعهود؛ (البشداشة) والمقال والثمال، تغلف زوجته بينها بالمباق، يحجب وجهها عن الانظار النقاب الأسود الكليف، البياش للرجال، السواد للنساء، يرعبها سواد المحديثة، ستدل عليها بصورتها، يدخلان، يُعلق الباب، تزرع حجاناه النقاب الأسود المعالمة المدودة، حياة الداخل، يرعبها وجه جنان مكشوباً لكثر منه مسترياً، سراد فاحم يلون الحاجبين الكثيفين، حمد المعالمة المعالمة، من الحديث بالمعالمة عبد من العرفها بالصديق فيه من الانتفاق الموردة، في نهاية المطافح، من الحديث عن الطعام الابدى والنظامي، في هدفها بالصديق فيه من الإرماق البدني والنفسي.

٥.

فى الطريق تعود جنان شبحاً امدود لا يتميز عن سواد الليل. تعرض جنان عليها ان تعيرها عباءة متى تبتاع لنفسها عباءة. ترفض العرض شاكرة، لا تنوى ارتداء العباءة. الركيد الخانق نفسه فى الشقة الأخرى، الجدران. النوافذ المفلقة. الستائر المسئلة. تتنفس ركهاً خانقًا، يشتعل المنين إلى هواء البحر، يطول الحديث. التاسعة أن العاشرة ليلأ أفضل وقت لتناول العشاء العربي الدسم. اصناف الأطعمة البررانية والمورانية. لابد من مله المائدة. يتكملان ارضاءً لا رغية. يجامل زوجها أكثر من طاقته أحيانًا. تجامل هي. تاكل قدر طاقتها. لابد من إطراء المعام. لابد من المبالغة في ذلك،

بعد إرهاق بدنى ونفسى طويلين يفادران. هما أجوج ما يكونان للراحة، نومة عميقة منتهكة بعد يوم منهك. النوم هروب إلى حين، «ده النوم يا ليل نعمة يحلم بها الساهر». لعل المترسط بأتيها ما دامت لا تملك أن تذهب إليه.

التاسعة من صباح اليوم التالى، تنظها وزيجها سيارة إلى مبنى إدارة الجامعة البعيد، لايد من استكمال الإجراء الجامعة البعيد، لايد من استكمال الإجراءات الرسعية، في المنبئ أن الطوابق الكثيرة مصعدال الساء، للنساء، للنساء، ينتظرها زوجها قرب الباب الفاصل بين قسم الرجال وتسم النساء، بلفظها المصعد في طابق كثير الارتفاع لا تذكر الآن رقعه، هي وسط عشد من النسرة، الملابس الطويلة تكاد تلامس الأرض، الأصباغ الفاقعة تلون الوجه، شعور مصعدلة مشرورة موفوعة، في الذاخل يُتاح عا لا يباح.

يدهشها أن ترى من يغطين رءوسهن حتى وسط النساء. يترهج الذهب في مواقع كثيرة من الاجساد النسائية، حول الساهنية، حول الساهنية، لا تكان تصدق. لا رجود (للحجل) أو (الخلخال) في بوران اليوم. هو جزء من ذكريات طوائتها البعيدة مثال، يُبعث اليوم حياً مترهجاً، سنصمة حين ترى هذه الحلية حول سيهان اورية وأمريكة، يتوهج الذهب بل الماس أحياناً على أحد جانبي الانف، لا تكان تصدق، هذاماته الفلاحات البورانيات، ذكريات طوائتها البعيدة، ها هي تبعث عند المتعلمات الورانيات، ذهب أو ماس، هل يعرف هذا الجتمع المترف الطبقية؟ هل يعرف من الطبقات، متكتشف ذلك قريباً الإجراءات الرسعة بطبة معقدة أوراق وأوراق، من غرفة لأخرى، من معليز لأخر. أنوا المسافحة والباردة، أعمناف الماكل الخطبة والثائل الخيلية والثائية، ذلك جزء من رويين العمل.

عليها أن تنتقل إلى قسم الرجال لاستكمال الإجراءات. يرشدونها. تتبع الإرشادات. هى أمام باب ضحة محكم الإغلاق عند الباب فرحة أو داخلة أو لتسلم الارواق الرسعية من عالم الرجال. تقتع إحداهما الباب، تفطى راسها (بالإيشارب). تعرق من الباب، ينتظرها زرجها عند الجانب الآخر. يجلس عند الباب رجلان شخصان الماب، تفطى راسها (بالإيشارب). تعرق من الباب، ينتظرها عند الجانب الآخر. يجلس عند الباب رجلان شخصان لكل منهما لحيث طرفة الباب ويوجزان يفتحه لكل داخلة. تقتم عالم الرجل المعادة على المنافذة منافذ المنافذة منافذة منافذة المنافذة من المعادة المنافذة المنافذة من المنافذة المناف

تميدهما السيارة إلى دار الضميافة. تكره العربة إلى العزلة والوحشة. ترهب الآن تجريتها الجديدة. عليها أن تهيىء نفسها للمعركة القبلة.. عليها أن تكون شديدة الباس.

يشهد اليوم الثالث نهابها إلى حيث تعمل. تنظيها وزوجها إلى هناك سيارة. سور فضخم شامق الارتفاع بطوق المكان. يذكرها بأسرار السجون في الأفلام، ينتظرها زوجها عند الباب حتى تنتهى من شاتها داخل المكان. عند الباب يهلس رجال غلاظ شداد. في يد كل منهم عصا تاديبية تنتظر من تؤيه، يحرق الجوريان قدمها ينزاق (الإيشارب) عن شعرها تتسارع إلى تنبيته في موضعه الملترض له. تجانز الباب لتجد نفسها في عالم النساء. تزيج الإيشارب عن شعرها، ينظ لظي المنصس عبر جمجتها إلى عقلها المنهد وروبها الفصولية. الأسوار ما ما ينظم ينهد عنها من شعرها، تترفع راسها عالياً لتحظى بزرقة السماء، ستدعو هذا المكان «قلعة كافكا» ستدعوه منيت المؤتم، ستكون أيامها المبتة فيه مادة نص سردي اخر. حشد من السماء متباين الأعمار، الألوان العمارخة والهادئة بريق الذهب وللاس، الاصباغ المائلة فيه الفائمة تنظى الرجوء. تشق طريقها وسط المشد. تبدو في ملابسها المتواضعة الرب إلى العاملات.

ترتقى السلم إلى الطابق الشائي، تقابل وكيلة القسم وزميلاتها الاستذادات. تلتقط عيناها بسرعة أن كثيراً من زميلاتها لا يرتدين جوارب، أول خطرة على درب العرية، ستخلع غذا جوريبها، عليها أن تدرس الشتى عصرة ساعة في الاسبوع، تستمين بمكتبة المكان للتواضعة، تعمل كتبها الطلبة وتضرح، لا تنسى أن تثبت (الإيشارب) على راسها، ينتظوما زيجها في القيظ اللاهب يعودان إلى دار الضيافة. إلى الهسمت والعزلة والرحشة، تعان لزوجها طريقها على جوريبها، يتهيب العواقب، ينتهي نقاشهما بالرضى أو عدمه، لا تدرى، عليها أن تضم عنها بعض أثقالها، الاتقال في بالركادة، ابن نتها تبسيرا إن منها العربة،

تلقها دوامة المعلى تبعدها بعض الوقت عن العزلة والوهشة. يأتيهما مساء ذلك اليوم بالمعديق البوراني صحيحة يوراني اخر متعورن. الملابس ذاتها، غطاء الرأس دون عقال: بذلك يتميز العلماء المتفقهون في الدين عن سواهم، ما أهونه من اختلاف تجالس المالم المتفقة في الدين حاسرة الرأس مكشوفة القدمين. بين الجدران يباح ما لا يباح، تعرف من رئوجها الكثير عن ماضي ذلك العالم المتفقة في بوران. تنام ليلتها تلك منهوكة، تجهدها الحياة الجديدة، تجهدها بدنيًا

صباح اليوم الرابع. تقلها سيارة الجامعة إلى مكان عملها. السائق موراني. ستعلم أن جميع المتعاقدات في حماية سائقين مورانين. يجب أن يكين سائقو سيارات الجامعة من المورانيين. بعد لحظات يحاول السائق الموارض محاورتها. يحدثها عن نسوة يرتدين الملابس الفاضحة. يكشفن سيقانهن وأفخانهن. يحدثها عن طالبة وُجدت في المسجد مساءً. . تدعى أنها هناك للصلاة، يشكك هو في ذك. تفوع لكلام لا تتوقعه. لا تعرف بم تجيب. تصمت. الهممت من نعب. يومها الأول في العمل، بلبلة واسى. تجهدها كثرة الدروس يجهدها القيظ اللاهب في تنظها بين الصفوف المتباعدة. يجهدها مسعود السلالم، عرفة منيكة إلى دار الضيافة يندشش زيوجها لراها، تصطيع رجناتها بحمرة قانية يحرفهما القيظ اللاهب. يدرك جسامة المهمة التي تنتظرها. أين أدن يا تونس؟ ساعتان من التدريس، يقية وقتها القراءة والبحث. الثنا عشرة ساعة في الأصبوع. خسمة أيام بتماهها، مساء ذلك اليوم ولياة تهيؤ لدروس يوم يليه، اليوم المفامس، ينقضي سرية في دولمة العمل للجهد. فضيلة العمل الجهد أنه يسلبها فضعها بتشكيرها.

اليوم السادس. عطلة نهاية الأسبوع. اين يعضيانها؟ اينهيان إلى الحمامات؟ ينتظرهما غداء شهى من السمطه. يتناولاته وهما يشرقان من على المترسط. يهيطان إلى صديقهما البحر، يطوفان به حتى يتعبهما الطواف، يعودان إلى ترمس في المساء طيرين سعيدين. أيد ضنيان إلى بنزرت بانتظرهما سحك لنيذ في مطعم يكاد يلامس امواج المتوسط المضياة إلى سرسة أم إلى المؤسنتين أم إلى طبولة وعين دراهم؟ مديد ضنيان عطلة تهاية الأسبوع بين الجدران في دار الضيافة، مع الصمت والعائد في في موران. تزدحم الشوارع بالمارين دون الماراد. لا تخرج العربم إلا المسرودية قصوي ليس الترويح عن النفس بالضرورة القصدي، بين الجدران في دار الضيافة يحصيان الدائق والساعات. لعلهما في هاجة إلى ذلك، بعد يهين يتركها توفيق صراع البناء في موران، عم يتعدنان عن ماضيهما الجمياة هو اليوم أوجاع كرى، عن عاضوهما القاسي؟ عن ابنيهما البعيرين؟ عن أدر مجهول لا سبيل إلى التكون به؟ الصحت اكثر من الكلام.

دعوة للمشاه لدى صديق بورانى آخر. لا يريد هذا البورانى أن يتعرين. هر فى موران لأجل محدد. يجمع المزيد من النقود. ما يدعوه لذلك غسرورة قدعىوى؟ أم هر يجب المال حبًا جبًا (هل هناك من لا يجب) لا تدرى، تصحب هذا البورانى زوجته، ستنهم لتراما. ستنقضي الأمسية أسرع معا يظائل. فى دار الصديق البورانى (القسدانية) والنعال البورانى زوجتى لترامان المتافقة الجامعة الجامعة الجامعة الجامعة الجامعة الجامعة الجامعة الجامعة المتعاقب من المتعاقب على المتعاقب على موالد على المال المواطنين يقبلون عليه بي يتغيل ين عليه المتعاقب على المتعاقب على المتعاقب على المتعاقب على المتعاقب على المتعاقب على المتعاقب المتعاقب على المتعاقب المتعاقب

اليوم السابع في دار الضيافة، يستيقظان مبكرين، يتناومان لطهما يقتلان بعض الوقت، يقتلهما الوقت، سيقتلها

الوقت وحيدة في موران. أياماً وإسابيع وشهوراً. تهزها زيرعة من الشاعر والافكار. مستقبل مجهول لا تعري مفاجاته. الماضر بنا تقليم المسابيع وشهوراً. انهن لها أن تنفي موران. موران انشوبة حول رقبتها، تهرب إلي ماضور بالي ماضورية المنافق عنها أن المنافق من الماشق هي ماضورية أن المنافق المنافق المنافق المنافق المنافق المنافق من المنافق المناف

يومهما الأخير مماً، يشهدها الغد وحيدة في موران، تثلو الغد ايام واسابيع وشهور لا تعلم عنتها. الصمعت اكثر من الكلام, إلشارهما الأخير مالماً، يشهدها الغد و تثكل من الكلام بضمي النفائق بطبقة متكاسلة. لينها تبطئ المسلم وتتكاسل اكثر. ليت اليوم يمتد فلا يتلوم في تدهي وتتكال المسلم والمسلم المسلم المسل

يحين هين الغداء، يخرج لياتى بما يسد الرمق، تقبع هى بين الجدران، تتنظره مع الصمت والعزلة والوهشة. الغداء الأخير صماحت مثناقل، لا يخفيان القلق والأسف. الرمية من الاتى. بعد الغداء يجمع زرجها هاجاته القليلة، يستعد للعوبة في العالم، يتركها في الساسمة من صباح الغد، يتركها لواقعها الكاعل في موران، حديثة للطع. تمر الساعات جعلينة متناقلة في دار الضيافة. الذكريات الهائنة والخارف والعزلة، لا تريد للنهار أن ينقضى ويسلمها للغد. العضاء، ما تبقى من طعام الغداء يكل المعام، يخلقها الاسمى والقلق، الله، غلام عرفة، عزلة على عزلة،

تسال نفسها. لم ترفض واقعها الجديد منذ اللحظة الأولى؟

لم لا تنتظر حتى يتكشف لها الواقع الجديد عما يخفى اليوم؟ واقع موران اليوم صورة من واقع عذاباتها الماضية في بوران، واقع موران اليوم يعيدها إلى واقعها في بلدة (ب) قبل اكثر من ثلاثين عامًا، عباءات موران تذكرها بعباءة تلف

ع ۾

بدنها الصمبى وهي في الثانية عشرة من عمرها. النقاب في موران يذكرها بنقاب كثيف يظف وجه فتاة الرابعة عشرة. يجعل عالمها ظلمة دائمة واقع موران اليوم هو ماضميها الهميد. تعود إلى ماضميها الذي تمقته وتزدريه. تعدو إليه مكرهة. غول المدارس الاميركية فاغر" فاه. ينتظر المزيد من الدولارات. سيتكشف لها المزيد من واقع موران. سيقسرها على العودة إلى ماضميها اكثر فاكثر. ستزداد رفضًا مقدمًا لواقعها الجديد. يضمنيها التفكير. تنام نرمة القلق.

رئين منبه الساعة. يحل الغد. ينهضان على عجل. يرتديان ملابسهما مصرعين. لا إفطار. لا وقت ولا شههة. لا تقول شيئًا . لا يقول شيئًا. يقرم الناب. الصديق البروائي التموين. يستحث زرجها ليخرج. صبصحبه إلى المطال. يخطف روجها مقيبته. ضمة عجلة وتبلة دون كلمات. ينفع إلى الخارج. لعله يريد أن يخفف عنها وعن نفسه مرارة اللحظة. عل إلى ذلك من سبيل؟

تقف أمام الباب المُطَلِّ دَاهَلة. تفتح الباب. تندفع إلى الصعد، تهبط إلى الطابق الأرضى. إلى الشارع. لعلها تراه. لا أهد، هي وهيدة في مرران، مدينة الملح. تجرجر قدميها عائدة، تجمع متاعها، تنتظر القرامين على أمرها.

سينقلونها إلى سكنها الجامعي في هي (البرعية). رحلة جديدة. واقع جديد. صراع جديد. ستبدأ حكاية أخرى من حكايات منفاها في موران، مدينة الملح.

الرياط .





النـــورس

والعصر و إن الإنسان لفي حُسر إلا من عاجر من يابسة و عقلية الرجدان والي حركات الربع وإيماءات البعر رفرفتان ورمعة طير النورس قوق للاء لو أن فؤادى يغفو بين أناملها العشر ويستيقظ بين اناملها العشر لجعلت لهذا الجسد الأبيض أجنحة مفرجت به من تيه المظرقات وجاوزت به قاظة الأسر ثم طفقنا نعلق تعلق تملق خلف حدود الجهول ونسكب في كاسينا من غمرة هذا الدهر طاثر النورس جواب سيماوات وملأح بحار ومدن طائر النورس منطوك قديم يتمشى في الزمن حزنه من خامة اخرى

> وافراح رؤاه غيمةً تهطل في جنة عدن

طائر النورس يحسو حسوتين من مياء البحر لكن المدي ينبعُ أينَّ طائر النورس لا يبحث إلا عن بداياتِ المدي وعن الحلم الذي يجرفهُ التيارُ في النصد الأخر. عن أدم في صورته الأولى،

> طائر النورس نحات شقى ينحث الربح بأزميل القلق وله قلب عمسي كلما حط مرق

طائر الغورس يسمو فوق الام البشر وطعوحات الشراع ويرى ابعد من كلًّ المعيين له ظسفةً صوفيةً في الشطع، لكن السفر زاده شوقًا إلى نفى القناعً طائر النورس روح تتقلب
في مساهات البياش
وله اسراره
يمعلها في كلاً ارض معه
حين يقيس الكون
لا يبدر له المكون كبيراً
وإذا ضم على الدنيا جناهيه
الشنهي ما هو المسعب
طائر النورس قد عاش وجربً

والنورس والليل إذا عسمس ومساحك لما يتنفس يا انتاى. ويا سرى المسكون كلمع الريانيين بكل بعيد ومقدس

شمس الدين موسى



لم اتوقع، كما لم يترقع احد توقيت مماعة رحيل الشيخ، التي اتت على غفلة من ابناته، وأشقائه، وأبناء المدينة الصغيرة المحاطة بروائح الريف التي يعيش فيها، ولم استطع أن أحدد طريقة التفكير والتعامل مع الموقف، في تلك السماعة التي فأحات الحميم، الذين أنوا من كل ناجمة لمواملة الإنناء والإشقاء والزيحات وغير من في تلك الامسية الحارة.

كان الأبناء الذكور الثلاثة بجلسون اسفل مدورته شديدة التانق، حيث عيناه تنظران الأفق في كبرياء، داخل زيه المقتار، الذي كان له الكثير من المهابة، وفوق رأسه غطاء الرأس الجوخي، الذي يلقه بشال عمامة أبيض ناصع أحاطه بجوانب الرأس، فاعطاء الكثير من الثقة، والرضي والجلال.

جاء صوت أصغر أبنائه، من آخر أمرأة اقترن بها:

. لم تكن المفاجأة في غيابه جاءت المفاجأة بعد الغياب.

وكانه بهذا ألقي قنبلة كانت موقوتة. نظر جميع الحاضرين إليه.

لم يظن أحد من الحاضرين أن يكون المتحدث أصدفر الأبناء، وسط الحضور وبين أشقائه الكبار. رد الشقيق الأكبر عليه بنظرة ملفوفة بالتجاهل، الذي يشي بالوفض والاستسلام، وكأنه لم يسمح شيئًا. بينما تراوحت نظرات الأخرين ولفتاتهم بين مدرك لمفزى العبارة وماوراها، أو مستنكر لها، أو من تشي لفتاته بوقوع أشياء لم تفصح عنها الكلمات البسيطة المتردة.. كان كل ما يجرى امامي يعثل مفاجئة غير مترقعة. اخذ الابن الأصغر يطفئ سيجارة من اخرى، وكان معروفًا عنه انه لا يدخن في وجود الشيخ، أو امام أشقائه الذين يكرونه. جات إيماءاته محملة بنوع من التحدي غير المطن.

كلما كدت استأذن، كانت الأصوات ترتفع من أطراف متعددة تتمسك بوجودي، فأنا لا أحضر إلى بلدهم إلا في المناسبات وكفائي عناء السفروالانتقال. وعندما عزمت على الرحيل فعلاً، تجاوزوا الكلمات التي تنمسك بي، وجذبني اصغرهم بقوة للمكرث معهم، فهم بريدونني. كما برزت تلك الرغبة واضحة على ابنتيه الوحيدتين وسط اشقائهما الأربعة... احسست في عبون الكبار أن ثمة لا مبالاة، وعدم تشدد في ضرورة مكوثي. عندها أدركت أن لحظة رحيل الشيخ كانت يتقبلة الصيف ، التي تفيجر بعدها ما لم يكن معلنًا، ولكنه بعلن الآن عن نفسه بشيكل مجسوس، ولما كانت درجة قرابتي لهم متساوية، لذا لاح ترددي في الانتظار، ولم استطع أن أحزم الأمر بالذهاب. ولعل ما كان يدفعني للمكوث، ما رواه الناس عن الشبيخ من حكايات وطرائف، كادت تصبح مثل الأساطير لدى المعض، كانت تأخذ طريقها الذاننا نحن أقاربه في القاهرة بين حين وأخر. حيث كان الشيخ صاحب جولات وصولات، فهو ينتمي عن طريق أجداده للأسر القديمة، فجد جده تولى مسئولية الالتزام على الناحية، وكان بعثابة الحاكم والمسئول عن رعيته في ترريد المكوس المفروضة للوالي، مما جعل الشبيخ يحيا حياته التي استمرت إلى الثمانين على صيت واخبار آبائه، الزاخرة بالنوادر والحكايا. وكان في شبابه يعد النساء في كل فترة من حياته، ولم يكن يفضل من النساء إلا الفتيات الصغيرات، كما لم يبق بين يديه من عقار وصله من الآباء سوى بيت العائلة الذي جرى عليه الكثير من التجديدات بغضل ابنه المهندس بالخليج، وظل طوال حياته بعد ذهاب الأموال والعقارات يعمل بالتجارة في أحد الملات القديمة التي ورثها عن أبيه. وكان هو أقدم سحل في طريق السوق بالمدينة الصغيرة، التي ازدحمت بالبضائع الستحدثة داخل الواجهات الزجاجية من الماكولات، وحتى الأدوات الكهربائية والصحية، وبنك الصرافة.. لكن ظل الجميع يعرفون محل الشيخ، فهم يشترون منه، أو يستدينون منه كما كان يقال دون أن يستغل حاجة المحتاجين، فالكل يتعامل مع الشيخ خاصة من السكان الذين يمثلون أصل المدينة الصغيرة التي توسعت بالقرى المتناثرة حولها، وكل ذلك أكسب محل الشيخ سمعة مستقرة لكنها لم تنفعه أمام زحف المحلات الجديدة في الحفاظ على ما وصل إلى يديه من آبائه. وظل محل الشيخ كما هو، لم يصب بالتوسعات أو التجديدات أو تنويع السلم، ويقى متخصصاً في القليل الذي يتعامل فيه منذ سنين طويلة.

ومما يذكر عن أمجاد الشيخ في قترات ما أضطلاعه بمهمة القاضى في الدينة الصغيرة، فمن يختلفون لا يجدون غيره ملاذًا، فهو يحكم بين الجمع بكلام الله، ومن يريد زراح ابنته لابد أن يلجئا إليه كماذون الناحية المقتمد، لدى المحكمة الشرعية في الإقليم، ومن أراد أن ينفصل عن زوجته كان لا يجد أمامه أي ملجئا إلا الشيخ، وكم هي الزيجات المتعثرة الشيخ في إصلاحها، مما حمد له الجمعية أفعال، فكان مصدر ثقة من نساء المدينة الصغيرة قبل رجالها، ولم يضعف تلفل النقة عمل الشيخ يقلى كاليف

المعل في معظم الأهيان بصعوبة شديدة، مما جعل ابنه الاكبر يلومه وهو في بلدان الخليج على وجود. المعل ويطلب منه تركه لكي يستكين للراحة ولديه ما يكفيه. وكلما عرض عليه الابن ذلك، كان الشيخ يسارع بالسخرية منه قائلاً لمستمعه:

ـ منذ متى يعيش الآباء على حساب الأبناء، والله هذا الولد يستعجل موتى، كما أرى من عينيه.

ولم يعاون الشبيخ في عمله اليومي سبوى اصغر أبنانه من آخر امراة اقترن بها فهو الذي كان بجواره في كل الماحت. ويدرك كل تصرفاته. كما كان يشمعر تجاه زرجة ألبه - قريبتي - ام الآخرين بالحثان، فهي التي تولت تربيته صغيراً بعد طرد الشبيخ لامه عندما طلبت الطلاق.. بكان هذا الولد هو الذي يعرف طبيعة المحل، ما عليه للدانتين، وماك لدى الغير ممن يتعاملون مع الشبيخ، الذي كان يعثل محوراً هاماً من مجاور الله. كما لم يكن معروفاً عنه قبول مالا يتقق مع الأصول أن الشرح. لذلك عندما لم تستقم الحياة مع ام ولده الأحسف الشابة التي لم تصل العشرين وكان في نهاية العقد السادس، لم يستقل فقر اسرتها، وسرعان ما اطلقها مشترطاً الاحتفاظ بابنه، وكان الغرق بين أكبر ابنانه وأصفرهم كبيراً شكل مستوبط المعرفية

احسست من نظرات الابن الاصغر آنه يتحدث بطريقة خاصة، وكان يوجه إلى نظرات مميزة، لعلها تستنجد بشم, لا اعرف. ادركت أنه يريدني لامر هام، وهو الذي لم تجمعني به آية قرابة إلا أنه ابن للشيخ زوج قريبتي وام معظم الابناء، بينما الابنتان كاننا من زوجة سابقة.

بين مساهات الصحت ومساهات الكلام عن ماثر الشيخ، التي كانت تتوالي بين الحاضرين، ومنهم اتارب الشيخ، ومنهم جيران له، ومنهم اصدقائه، جاشي صوت واحد من ابناء البلد تعرفت عليه من قبل، هو من تربطه بالشيخ صلة نسب... بدا صوته هامساً وملكاً:

- أريدك في أمر هام.. أرجو أن يسمع وقتك لهذا؟

وسرعان ما انتزعني من المجلس. واتجه بي نحو بيته الذي يواجه بيت الشيخ، حيث استضافتي، وكنت أحاول تخمين الأمر الذي يريدني بسببه..

بادرني ونحن جارس في شرفة بيته التي تطل على الطريق وتشرف على بيت الشيخ...

. اتدرى ما حدث يا استاذ... انتم بالقاهرة لا تعرفون شيئًا نظرت إليه مستفسرًا.. لكنه قال:

. لقد رحل الشيخ غيماة، فلم يعرض أو يظهر عليه ما ينبئ بقرب نهايته، كان يجلس بالمقهى بجوار المحل، وابته الصيغير مقارم بالعمل مكانه ملنك طلبات الزمائز، فاحاته الازمة وعندما أوصله الشباب إلى بيته كان قد اسلم الروح.

قلت:

- الدوام لله وحده، ويقاء الحال من المجال. ولعله لم يكن صغيرًا.

قاطعتي:

- لا يوجد بالدينة كلها من يعرف العمر الحقيقي للشيخ، فالكل يتعامل معه، وكأنه في منتصف عمره الحقيقي.

قلت:

ذلك يرجع لطريقة حياة الراحل، حيث لم يفكر أبدًا في حقيقة عمره.

استطرد:

اه لو رايت جنازة الشيخ.. كان السائرين صفوفًا وراء صفوف من كل الأعمار، تقدمهم رجال مجلس المدينة وضباط
 الشقطة وجنوبها.. أتصدق آنه لم يوجد من لم يسر وراء الجنازة التى امتدن بطول السوق وحتى المقابر.

صمت قليلاً ... وقال:

- سار في الجنازة الشباب قبل الشيوخ وحتى النساء اللائي قام هو بنفسه بتزريجهن، أو إمسلاح حياتهن، بإزالة الخلافات بينهن وبين أزراجهن. وكم ذرفن عليه من الدموع.

تذكرت أن الشيخ كان يحب الحياة ويعبها عبًّا كلما لاحت الفرصة لذلك.

وكم زارنا بالقاهرة ونحن صبية صدفار ـ كان يحضر إلينا محملاً بالهدايا والحلوى كلما كانت له حاجة بالعاصمة.. وكم سمعنا عنه من التوادر والحكايات الطريقة المؤرة مثل اشتراكه في أعمال الفدائيين ضد الاحتلال الإنجليزي منذ اكثر ضمسين عاماً، فلقد اشترك في خطف الضباط والجنود المعتلين، وكثيراً ما صحد المنبر خطيباً للجمعة في اكبر مسجد بالدينة التي يقطنها. ويروى عن أبيه أنه كان له فضل السبق في التبرع بارض أول مدرسة بالبادة التي عاش فيها المداده.

قاطعنی صوت محدثی:

حقًا لم تكن مجرد جنازة.. كان مشهدًا احتفاليًا لم يجر في مدينتنا من قبل.

صدقت على كلامه.

- ربعا ذلك نتيجة أعماله الطيبة - ولقد لاقى جزاءه.

فاجاني...

- ورغم ذلك. من كان يصدق أن يتصرف ابنه الأكبر الثرى بمثل تلك التصرفات ثاني يوم لرحيله.

تذكرت ابنه الاكبر المهندس والذي يعتبر قرينًا لي في العمر، وإنه هجر مصدر للعمل بدول الخليج منذ أكثر من عشرين عامًا، فهمع الكثير من الثروات، التي كانت تصلنا اخبارها لمامًا. سالته:

ماالذی جری؟

قال:

ما جرى يتحدث عنه الناس. لقد تناقلته الألسن منذ لحظة حدوثه.

سالته مشددًا:

ملتقل ماذا جرى بالضبطة

قال:

- أتصدق أن الباشمهندس، الابن الأكبر... وفي اليوم التألي...

صمت قليلاً.. ثم استانف حديثه:

. لم أصدق أو يصدق أحد.. لقد جاء هذا الأبن الثري جداً، وقتح مجل الشيخ مع زيجته، وجلسا يقيمان ما فيه من بضاعة، بعد أن أبعد شقيقه الأصغر، الذي كان يعمل مع الشيخ، وليس له عمل أخر.

سائته:

ـ وما معنى هذا؟

أجاب:

. معناه أن الابن فلجا أمل البلد قبل أشفائه، بما لم يكن مترقعًا تحد دعوى الحفاظ على حقوق أشبقائه. ولم يرع التقاليد أن الأصبول في مثل هذه الحالة.

عند ذاك أدركت مغزى العبارات التي تناثرت في مجلس الأشقاء وأنا بينهم.. وقال:

. لم يترقع الأصغر تلك المعاملة القاسية، ولقد تدخل الكثيرون من الجيران والكبار، واصدقاء الشيخ، فهم يعرفون الابن الأصفر، وأنه كان الساعد الوهيد للشيخ، وهو الأحق بالعمل في المعل.

سالته:

- وماذا كان رد الشقيق الأكبر على استفسارات الناس واستنكاراتهم؟

اجاب.

. لقد ترارت أغراضه الحقيقية وراء الشرع والحقوق، وأن لهم شقيقتين من الأب، وهو يعمل على الحفاظ على حقوقهما.

تذكرت أن ابنتى الشيخ قد تزوجتا منذ سنين طويلة، وأصبح لكل واحدة منهما أسرتها وهما تعيشان خارج مدينتهما. ل:

- وفي الحقيقة إن الابنتين لم تطلبا شيئًا، ولم تكلف أي منهما الأكبر بمثل تلك التصرفات.

سألته في حبرة:

ووما الذي بمكنني فعله الآن؟

اجاب:

. يمكنك ان ترضح للأكبر اوجه العيب فى تصرفاته، فانت قرين له، واخره الأصغر ليس له وظيفة أو عمل غير المحل الذى تركه الأب، وهر يعمل به. ويجب الا يتمسك معه، فالبلد لا يختفى فيها اى خبر. فما بالك بأخبار الشيخ وأولاده.

تذكرت الإيماءات والعبارات التي جرت بين الأشقاء، منذ لحظات، وبدأت تفسيرها ومعرفة اسبابها التي كنت أجهلها. صمت محدش قليلاً.. ثم استانف حديث:

. وإذا كان يريد فعل أي شيء بصورة قانونية، فليفعل ويطريقة مختلفة، والشبخ لا يستندق أن تلوك سبرته مختلف الألسن، ولتفعل شيئًا فهو قريب لك وكلهم اقرياؤك.

عند ذلك استرجعت طبيعة الابن الأكبر، الذي اصبح راعيًا لهذه الأسرة، ولم أكن أتوقع من قبل أن يأتي بمثل تلك التصوفات، الذين لم يقبلوها، وبدأت أفكر . هل يمكنني فعلاً التصوفات، الذين لم يقبلوها، وبدأت أفكر . هل يمكنني فعلاً عمل أى شهى المسالح الأصغر، لكن بسرعة أيقنت أن الأكبر لن يستمع إلى أى حديث أنوجه به إليه، فما فعله قد سبق أى تفكير، وأى حديث، وأن الذي يفعل ما فعله مع أشقائه، بل مع شقيقه الأصغر، لا يمكن أن يستمع إلى أى رأى، وبذلك وضع أمامي المفزى لا يمكن أن يستمع إلى أى رأى، وبذلك وضع أمامي المفزى من وراء عبارات وتصرفات الشقيق الأصغر، الذي كبر فجأة، ولم يعد صغيراً كما كان يظن الجميع.

20

ادريس عيسس



عرائش مرفوعة*

الصباحُ

مدى يسند الشجر الكهل فيه، إلى الربح،

اكتافه، وينش طبور البيات إلى قلق الطفل، طفل وسارية الضوء في عرصة الدار، دار ونافورة من هديل. يمر على الطفل فهر حمير تجيد الإقامة في دمها البرحاء كمسقر يجيد الإتامة في السر، نقع، فديه، سعاة إلى عبث يشبه الرزق في السنديان الذي ريطوا بجذوعه أرواحهم كالكلاب لتسهر قرب الينابيم، تحرس ارداحه،

والصباح

سماء يسير بها الفيم.

معتطبون يسوقون أرضا براها، يجرونها من سرير الندى، ويُلتونُها كجناح الفراشة من حمسرة ولهاك. يدرون خلف الحمير على محور الرقت بين المدينة والغاب، بين مرايا الغبار وأشباهها: اليأس والشرف

جزء من نص طویل معد للنشر، عنوانه «تاریخ الوردة ـ سیرة الغامض».

والجوع، بين الجدار واحراله الألف حين يكون صدى وتكون الرزى صدخة الدم. يستفحلون كاعشاب مستنق، يُحرجُون الظلال بوقع الحوافر، والسنديان ملان - يرى الطفل . شعس سرابية ليس تحبو على السقف، هناة الارد، خبّر قفار يهيئ كركبة المدير، ثوبة قديم، نفاتر تكتب من اجل شمس سرابية ليس تحبو على السقف، نعناع شاى يروق بالدم. والطفل كفاه طيرانِ في الشجر الكهل، من اغلق الأرض حتى تراجع أولاء منكسرين يقدن للموت بازلته، سائرين على حرف هاوية برجوبه يقم فيها ازاميله العنف؟ من تراجع أولاء منكسرين يقدن للموت بازلته، سائرين على حرف هاوية برجوبه يقم فيها ازاميله العنف؟ من وزع الارض والربح؟ من قال للثور: بن بجهة الفاب حتى تخرر اليها الجهات بالشمى السكلالات؟ من شد نجم الماله كطارة في العيون بحبلين؟ من قاد خيل الفرنج تجر المدافع والمؤن العسكرية والعربات؛ خيام مضدت . قبل للطفل معلوية كبلاء مهجة جهة البحر، محمولة، فسبها البحر عن رنتيه، مضدت خلفها قبعات الفرنج، الكراسي، معرير الدواليب، ديك البهارق، اعمدة وعرائش كانت على ساحل البحر تُعلى لمنزهين يحبون إديهم في سماء التماثيل تمتدح اسم الرضاع، يحبونها بالكوابيس تعصب حلم العبيد. السلالم وراء العرائش، والكتب الفلكية، والبوهملاد.

الفرنج مضنوا.

غير أنا رأينا العرائش مرفوعة فموق أعمدة البحر، مفتوحةً كبلاد. رأينا حميرًا مبكرة تدهم الفاب ثم تعود محملةً بالفيوم. رأينا على صحفرة الدم شعسًا تُثُل. إلهي!

سيسالك الطفل، عيناه في غَبرة العير، ظبه في ناره، وجناحاه في حيرة ولم تطو تلك العرائش؟ كلاك قادرتان، ووجُهك اعلى، وإسماؤك الحق مسطورة في الكتاب، فهل شنت أن يسرق النازلين إلى الارضر، من شجر الضوء، مائدة العيد؟ هل قلت للطرقات: «انهضي بالرعاع وتُريَّة الاقلين، سرحيهم كمنز، وتيهي ليكتملُ اسمك في التيه، واندثي، هل قدرت الحكاية ففلاً من الماء قبل الشفاء التي ستقود الكلام إلى فهره؛ وبالذا العرائش مرفوعة، والصباح مدى الشجر الكهل، سرب حمير، ومحتطبون يدوون بالأرض مرتجلين السماء كان أوثقوا بالحبال إلى جدع صارية من هندام؟».

الكلامُ طريقُ الكلام.

يخرج الطفل من دورة العير بين الطواحين والغاب منكسرًا. قلبُه شرفةً، وقناديل ساهرة، كلما اشتد من

حولها الليل زادت حرائقها

وارتقت

ذروات

الظلام،

التنيطرة . المغرب



الدمى فى رسم فنان عربى

الرسام العربي السعوري مووان قصاب باشي من مواليد عام ١٩٣٤ في دمشق سنافر بعد دراسته في كلية الآداب إلى برلين والتحق بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٥٦ التي كانت تتميز بمسترى رفيع وعلى راسها الرسام الألماني الكبير الاستاذ ـ هان قوير . ومدرسة التاخيزم Tachismus «المُعقب». منذ نلك الوقت عرف مروان قصاب باشي في أوساط الفن وفي كتب النقد الفني في أوريا باسم: مروان.

جاء إلى برلين بهذا الطموح الذي لا يخلو من حزن وخوف. ويحمل في إهابه كثيراً من ذلك التراث الشرقى المستند إلى الماضى والحلم في مواجهة تراث غربي مادى صارم، واصطدام حضارتين،كما يقول الروائى العربى الكبير عبدالوجمن مغيف في كتاب^ه الذي سيصدر بعد أشهر عن فن **مروا**ن.

كانت البدايات صعبة ومعقدة على الستويين الفنى والحياتى كليهما، ثم على الصعيد الفكري، إذ كان السؤال الذي يقلق صروران العربى الصحراوي من رأسه إلى اخمص قدميه كان كما يقول. «كيف يمكن تصنيفي على اننى رسام عربي؟ ماذا أفعل كى اكين كذلك؟».

فى الأعمال الأولى لجا إلى التجريب فى إطار الزخرفة والأرابسك ثم إلى البساطة. هذه الوسائل كانت بعثابة درع لحماية النفس من سطوة هذا الفيض من التيارات والاتجاهات الفنية الغربية. ويقول مسروان فى مرحلة لاحقة مصهرت نفسى فى تجربة التصوير الفنى الواسعة الى أن للرحلة الأولى كانت بداياتها فى المانيا تجريبية، وفيما بعد دفاعية، ثم انتقل إلى التعامل مع التصموير والمادة متحرراً مندفعاً بتدفق

لدى كاتب هذه السطور مخطوطة من الكتاب الذى سيصدر قريباً في دمشق.

كبير. فكانت ميزة الرحلة القادمة «التحور» او كما يعبر مروان :« عدم الخوف ورؤية العالم أن اللوحة كما أريد واد حتى بشكل بطولي».

إن مسروان رسام مراحل، يعنى أنه يبدا مرحلة في رسم موضوع يكاد لا يخرج عنه لدة تطول أن تقصر، إلى أن يتحول إلى موضوع اخر، ومواضيعه ليست كثيرة أبدأ إذا استثنينا مرحلة بواكيره في الاشتكار الاشتكار Figurationss الذي تتكرر مراحلها عند مره إن:

(١) الرؤوس ، الوجوه. (٢) الدمى. (٣) حياة هادئة.

ساترقف الآن عند موضوع الدمية في فن مسروان، باعتبارها مدخلا إلى هذا الموضوع، واجدنى بحاجة إلى تلميع عن اللون في رسم مووان، استعده من قوله عن بداياته في المانيا: «ان دمشق بعقدار ما كانت بعيدة جغرافياً فقد كانت للحور او الخلفية لعظم الأعمال التي أنجزتها وكانت تطفى عليها. كما أن الوان اشيائها لم تفارقني، الغروب هناك في دمشق وفي ضواحيها - وهن الوقت الذي يحبه صروان اكثر من اوقت اخر. ليس له مثيل في أي مكان في العالم.

زرقة السماء تذرب شيئاً فشيئاً، تصبح رمانية ثم برتقالية بنفسجية، لتتوهج اخيراً في السواد. يكون ذلك بينما طائر السنوق يحوم في الفضاء راسماً دوائر يمكن اسمها باليد.

يظل مكذا حتى الشعاع البنفسجي الأخير حيث ينفرز في شق جدار ريفيب، هذه العصور وهذه الالالمبدية التي كانت خلفية رسمه فيما بعد مع مزيج من آلواته الخاصة ايضاً، كانت كلما تتنظم ويفتزنها في عالم الداخلي الذاتي المتحرك، ثم وصل إلى مرحلة الدمي عام ١٩٨٧، إنك تشاهد عندما تدخل مرسم مسووان في شارع شصارجن دورف، عني برلين، دمية إما على الطاولة أو مشاقة على الأرضية، أمام اللوحة المسخمة، أو تراها جالسة كأميرة باروكية عند الثافذة تراقب بحذر كل ما يدور في المكان. وفيها من الحياة ما يستطيع الغنان أن يبعث فيها، وتنبض بالأحاسيس والشموات والتقل والمزن احياناً، متصادة مع ما يسود في الزمان والمكان. هي دمية - علية ككل العراس، من قماش وخيوط مسئحت إذن كمرويل من جماد، ولكتها لوليية ومثالقة في الوقت نظمى، يقوليها الذان كم عالم الموركي المنصف

v.

والشعاع الذي كأنه ضوء قادم من الصحراء وحتى القدياع والحزن والهلوسة والحلم كل هذا تحمله لرحة صووان ـ الدمية وتبوح به بسخاء، او هي لا تبوح إلا بعقدار. إنك حتماً ستجد في اللوحة كثيراً مع هرفي هذه اللعبة الجالسة او الستلقية في الرسم، اللوحة نز بالألوان وبمهرجان من النفم والأنسام والروانج تشاهدها وتشمها وتتنوقها في اللون أو في اللون ثانياً، ثم في خلفية الصدورة، قال الناقد الفني الكبير ـ الاستاذ في اكاديمية الفنون في برلين ومدير اكبر متحف فيها ـ بوون مهروت عن الناقد الفني الخاني المناقب محروة مووان والحواس، مووان رسام هادي، كثير الصمت هر من أصحب رسامي هذا البلد (المانيا)، ويتنبز عفيم جميعاً بان صدورة لا تنقت مغالقها للمشاهد إلا بعداومة النظر والصبر والتأتي، هذه الرؤية التي يسترعها المشاهد فقط عندماتحرك المصورة الحواس، أي تبدأ الحواس في الحركة، ثم تصدير إلي درية النبة، إلى أن يصدير بوسم الشاهد أن يشم بالمبينين يذوق ويستطعم بالعينين، يلمس بالعينين مناسأ .

إن هذا النرع من الرسم و بالحراس و يتنع أو ينظق أمام المشاهد التعجل أو المهتم بالصورة بعقدار
يسير والنساق في عجلة الصياة اليومي إذن مشاهدة الدمية تنظلب انشاحاً على الصورة بالحواس أولاً،
والصير والنساق في عجلة الصياة اليومي إذن مشاهدة الدمية تنظلب انشاحاً على الصورة بالحواس أولاً،
هكذا فقط يصل المشاهد إلى حقيقة الدمية وبالاتها بالمقارنة مع الإنسان و إن الانتقال من المسرحي
إلى الواقعي المعيش حيث ندرك الفارق الذي يريد أن يجسده لمنا الفنان . أن الدمية لا تموه
يعنى أنها هي ذاتها كما تقدم نفسها لنا ، ولا نجد فيها هذا الصراع بين الإرادة والتقرير .
إنها دمية راضية متضامنة مستجدة مع نفسها ولنفسها . دمية مروان هي غير الدمى عند
ريطكه أو عند كالاسعية الرواني الألماني إذ هناك لا تعترف الدمية بسكونية المادة أو
ريطكه أو عند كالاسعية الرواني الألماني إذ هناك لا تعترف الدمية بسكونية المادة أو
العرائس. دمية صروان متثاقلة بطيئة صعبة، هي كالشيء المهماد ولكنها تمثلك التعبير
والحواس عندما تعرض نفسها بلا تصفط في كل تغيرات الحياة ومساراتها . وفي كل
الوضعيات والحالات الإنسانية، بوسعها أن تنظر مرتعبة أو باهنمام ، واحياناً مرحة حذقة
الضعيات سلام الملابس واحياناً منسلخة كالميئة كانها مطروحة بإهمال. هذا كله ممكن إذ إن
همه اليس أن تلعب لعبتها متحررة من الجاذبية، هي ليست معلقة بخيوط كما المرائس

حيث يحركها ويوجهها المثل الذي يتلاعب بها ليقول أو يعبر عن شئ . هذا هو التمثيل كما في مسرح العرائس أو كما أراد لها وعلكه الذي لا يستهوي صوفان، وهو بدورة لا يتعامل معه . المحرك هنا هو الصائم الرسام مسروان، وإذا فهو يخلقها ثقيلة تشدها الحاذيبة للمكان دائما وتبقى في المكان. هذا يعني أن مسرو أن أثناء عملية الخلق الفني بعطى دميته الثقل والانجذاب إلى المكان. هذا من جهة، أما الأهم فهو الألوان التي تستجوذ على كل شي؛ أنها كالخبوط عند المثل المدرك لها . في مسرح العرائس . وللألوان علاقتها الحميمة ببعضها، ومن حركات الألوان تتمخض حركة الدمية التخيلة وجباتها. اللون هو المكان، وليس المقصود هنا هذه الأرضية التي وشحَّت باللون بل إن اللون هو مكان لتموضع الدمية. وبالتالي فإن الدمية تكتسب بهذا اللون ومنه أيضًا شيئاً من الخفة، أي أنها تصيير متموجة، تتزحزح تاركة هذا الثقل والتباطق بيتعد من خلال نظرتنا إليها ولكن دون التخفي نهائيا عن الجاذبية التي تشدها إلى الكان. فقط هنا في هذا الوضيم تشبترك الخطوط والمسارات والطبقات اللونية المتآلفة والمتضادة، والمتشابهة أجباناً في صباغة التدرج العاطفي من الفرح الى الجزن، ومن الميلانخوليا إلى الأمل والشوق، ومن جروح الروح إلى الرقة والشغافية ثم إلى الشهوة والشبق المرهف، ومن التحجب إلى سفور المشاعر. إن الدمية هنا محموعة تجارب وجواس تزخيريها صبورة وإحدة الضبوء الذي ينسباب في الأعلى الى القاعدة ، ومن الطرف الى الطرف تضفى على الدمية ـ اللوحة اتساعها المنشود وضخامتها في شموخ بملأ الحدار وبمثلك المكان.

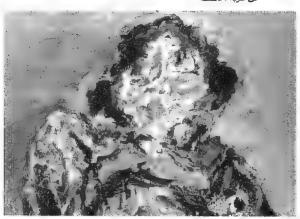


الدمى في رسم مروان قصاب

رمية الخطوط تضلف أحزانها بالقصادد تنشر*ها فن رُخام المساف*ة



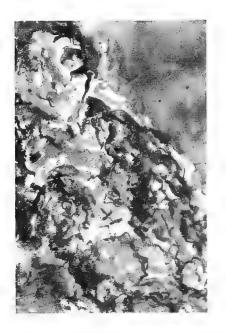
دمية شردته روحها في هتاف الخرائط استجارته من اليأس باليأس في غربة الأسئلة





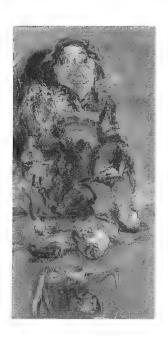
دسية تمطن الفواية عرشيا والشمس للرسم البجنع بالمطر







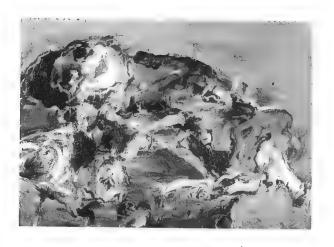
دمية ما الذي مُوجَك البسس الرمل تيبن حنا فن الهباء



دمية تمطن المدينة اسمها والمشتق للسر المعتق فن الحروف







خيري عبد الجواد



اللهم إن كان سعى عبدك في غير رضاك والثلري بمماك تعوذا بك منك، قردني خاتيا خاسراً، وإن لم يكن بك غضب على فلا ابالى، وإن كانت لنت خالصة بالخلوص لوجهك الكريم فرننى ثباتا ومسيرا على الإيغال فيما أنا فيه، فما القبة إلا وسيلة لفاية اسعى واجل، وماعروجي وتشحتفي نحوها بهنف الباقة في تبة قبل ضمن ما قبل عنها إن هي إلا رصد من أربعة صندمرا بالحكمة وعلوم الاقدام، يخبرون بقدوم غريب يغزر، او متنطع بحوم، أو رزل يحمد قدمه في بلاد ليست له إنها القبة رمز ولغز وكينونة مسربة بعيوم بديموستها وأسرارها، هي نشدان مستحيل طال مكثه وكمونه دون إدراك كفه، إن هي إلا ممر للواوج إلى مصائر فاتت، وأمم وخلائق عاشت فكاتها ما عاشت ولا وعن وسعت، وعلى أي الأحوال، فإن من فعل وتنبه، بحث عن العني الخفي، لا عن طرفشات الكلام المسيل السائب ون لجام - فانته -.

نرجع مرجوعنا إلى ما كنا فيه، فإننى بعد أن انتهيت من قراءة المنطوط اخذت أضرب كفا بكف وأنا في عجب من بنيم مرجوعنا إلى ما كنا في عجب من بنيم مطابقه وكبير وكيف يشقى نفسه بيده، فها في الطائلة بكل رجالها، وكبيرهم جالس بينهم شاخص ببصره منتبر ربعه حال خروجها بعد أن اشتى على الله كنا وادعى معرفة علم الساعة فقامت قيامة البعيم بفقه، وفعت أوراق المنطوط في سيالتي وهممت بالخروج فإذا بالباب الذي دلفت منه ينفلق، رجعت إلى موضعي الأول فانفتح، عاويت المضروط من مرة أخرى ما في سيالتي من الإيد أنني عالك لا المضروع من المنابع، فلما أيس وقالت لنفسي إن هذا المكان لابد وأن يكون ملمونا، ولابد أنني عالك لا محالة بعد أن دخلت بقدم في هذه المقبرة الجماعية، فلما أيست من أمر خروجي أخرجت ما في سيالتي من أوراق وضعتها في الميالدية في المعدنوق كما كانت.

واتجهت ناحية الباب وقلت عسى أن ينفتح أو أهلك دونه، فإذا بالباب ينفتح وأجد نفسى خارجه، فحمدت ربي وفرحت

طالمًا ترجد حياة في الوادي، ولكن مل راه بشر؟ مل جلس بين شاختيه مثاما اجلس الآن؟ هل هي خدعة منه أن يطلعني على مخابئه لعلمه اننى أن أغادر القاعة حيا بعد قرائه فلو أقلت حيا، فسوف ينظت اسانى بالبرح، أحدث العالمين عما عرفت، أنيع سرا لم يعرفه غيرى، أن أستطيع الكتم، فما أنا من المسنف الكتوم، إن أنا إلا حكاء وقع في زمن جفت فيه ينابيع الخيال، لكنها صنعتى لا أعرف غيرها، فإن بارت، فعليه العوض.

> وكيف ساق النيل امامه حتى جاء به إلى بلاد مصر، كذا ذكر قصة طرفان

نكر سيرة عوج بن عنق

نوح

يقول كتاب النيل: وحدث أن أمر الله نبيه نوحا بأن أشجاراً تكفي لصناعة الظلف، ففرس نوح أشجار الساج فتعت في أربعين سنة، ثم أمره بقطبا وتجهيزها، فأميت نوح عليه السلام في كيفية نظلها، وكان أن نظها عدي بن عنق مقابل إلهامه وشرابه، فلما فعل أنجها السلام أنها أن السلام في كيفية نظلها، وكما أنها كل إلهامه وشرابه، فلما فعل أنها أن المرابعين ليلة، وأراد عرج أن يحمل في السفية فعنع من ذلك فصدار يعشى بجانبها لياتس، وبها وبه الطوفان الذي فعر كل شرء أم يكن يصل حتى ركبتي،. فإذا جاع عد يده في الما فاصطاد حوثا عظيما، ووقع بده عنه تمتم تلبغ وبه السلام، وسوف يقتل على يديه.

قلما غاض الما، ورست السفينة على الأرض، افترق عنها عرج بن عنق واتخذ طريقه نحر الأرض الكبرى حتى وصل إلى جبل يسمى جبل القمر ينبع منه الماء ويسيح على وجه الأرض، وكانت الأرض طرية من اثار الطوفان، فلفذت اقدامه الضخمة تحفر مجرى عميقا، ويدا لماء يتجمع متنبعا أثار اقدامه فكان كلما نظر خلفه وجد الماء تحت اقدامه فانس به، جاب عرج أرض الحبشة، ثم عرج على السدوان حتى انتهى إلى مصر وعند مدينة سوف تسمى فيما بعد بالقاهرة، اتنف طريقا فرعيا اوصله إلى مدينة معرف تمام فيما بعد بالقاهرة، اتنف طريقا فرعيا اوصله إلى مدينة دمياط فوجد البحر الأعظم أمامه فكل عائداً من حيث اتى وواصل رحلته في اتجاه الخر أوصله إلى مدينة رشيد ومقما وجد في دمياط وجد البحر أمامه يعوقه عن النقرم فعاد مرة أخرى حتى وصل أسوان، وكانت رسمت مجرى الفهر إلى الأبد فاخذ الماء يتدفق عبر قدمى عرج بن عنق.

هل رأى عوج بن عنق القبة؟

جبال واشموار، فلما مضيت من أمامه، فعلت ما قاله لى حتى وصلت إلى ارض اللنهب فنظرت إلى قبة من النهب ولها أرومة أبواب، فنظرت إلى النيل وهو ينصدر من جوف تلك القبة، فاردت أن أمضى إلى ما وراء تلك القبة، فإذا بعسوت أسمعه ولا أرى شخصه يقول لى: قف مكانك ولا تتقم، فقد انتهى إليك عام النيل، وما وراء نلك إلا الجنة.





للفنان فاروق شحاتة



الخطايا

لا أنورً، حائدً للعباكل أنا بى تلودُ الضطايا، وأحسق، تقلُّ.. يا مدى للصفاء يُصبعُ الرتجى يُصبعُ الرتجى نجعةً فيه، فرط الضياء. ها.. تعالى.. فهذا والحسين،

ما.. انا متَّكا

ماری تریز عبدالمسیع

دنيوية الحسب في طوق المسب الفروج عن المناهيم الاتباعية وتصديت الرؤى في الأدب الأنطو أوروس

ارسى كتاب طوق الحمامة لاين حرم مفهرماً جديداً للعب باعتباره تجرية دنيوية. فقد خرج ابن حرم على التتاليد العربية واليوبائية والرومانية، ولم يتجه إلى تاليه العب أن حصره في النطاق الحسس، وإنما نتاوله بوصفه تجرية شخصية تعرف الفود بذاته في السياق التاريخي، أما في أورويا خلال العصدر الوسطى فعندما تتاول شعراء الطرب وكتاب القصة الرومانسية تجرية الحب لم يتضهموها على انها قدرة على التضيير الإرادي، بل حراوها إلى قوة تعدد تحولاً إعجازياً في ذات المحب.

أما الشاعر الإنجليزي تشويس Chaucer نقد أشار إلى طبيعة العب المزروجة في علجسته «ترويلس وكريسسايدي» Troilus and Crisede . حيث ايقن أن العامل الحسمي في الحب هر الذي يرفع البشر إلى للستري الروحي، وهو بذلك قد مهد الطريق مرة أخرى لتصور المفهوم الدنيوي للحب.

المقدمة

حتى بدايات القرن العشرين، اعتبر النقاد العب واصدة من السلمات الطلقة التي وجدت منذ الأزل. , ويانتشار الدراسات في مجال اللغات الرومانسية عامة وادب الغزل خاصة، تبين للباحثين أن العب من حيث هو علالة بشرية قد تطور مفهوبه ليساير التعلور القاريخي،

واعتزم في هذا البحث دراسة تطور صفهرم الحب النبوى الذي يدائل في المصود النبوى الذي يدائل في المصود النبوية النبوية المصود المسلمة في الألفة والإيلاف، (۱۸۵ م. ۱۸۷۸ م. ۱۸۷۸ م. ۱۸۳۸ م. محمد بن سعمد بن حجمد بن حجمد بن حجمد بن سعمد بن حجمد بن حجمة المسلمية الم

التى عاشها وعاشوها. ومن ثم لم يفترض مفهوماً مجرداً للحب ثم عكف على توكيده بالاستاث، بل اتبع منهجاً مغايراً لذلك. وتتسابل جيفن إن كانت حرية التعبير التى تمتع بها ابن صرة مزجع للتحرر الفكرى الذى سحاد للهتمع الانداسي، أو إذا كان هذا التحرية قد مساد في دمشق أيضاً . بلدة ابن القهم - راكن لم يتصادف وجود أديب شبيه بابن حرة كى يخبرنا عنه. (ص ١٣٧) راكن من المؤكد أنه يستحيل تراجد شبيه لابن حرة في دمشق حيث يرجع نضوجه للمحيط الادبي الذي ازدهر في

وقد أوتع ابن القيم كثيراً من الظلم على ابن حرم بالهجوم عليه، إذ عرف ابن حرّم بالعفة. ففي «كتاب الأخلاق والسمر في مداواة النفوس، الذي كتبه في رقت متأخر من حياته يعرف ابن حرم محد العفة أن تغض بصيرك وجميم جوارحك عن الأجسام التي تحل لك فما عدا هذا فهو عهر، ومانقص حتى يمسك عما أحل الله تعالى في ضعف وعجز». (الطاهر أحمد مكي، ١٩٨١ ص ١٧٩). فقد أيثن ابن حرّم حد الفسق ولكن لم يصبه بالورع إلى الحد الذي يدينه عما هو محلل له. قفي والطوق ۽ يسرد لنا اين حرم أخبار المؤمنين في الأندلس الذين وقعوا في الحب من أول نظرة في باب «الحب من أول نظرة، فيهي باتينا بخيس عن يوسف بن هارون الرمادي (توني في ٢٠٤هـ/١٠ ١م) الشاعر الذي أحب خلوة (واسمها بالإسبانية سوليداد Soleddad) من أول نظرة، ثم وعدته أن تقابله في المكان نفسه من كل أسبوع ولكنها لم تفعل، فظل يخاطبها في أبياته حتى يوم كتابة ابن حرم عنه (طرق الصمامة ١٩٨٦، ص١٩٨٩). ولاسيح امن كرم اختلاس النظرات فقط بل ويبيح اختلاس اللمسات أيضاً.

فياتينا في الطرق بخبر رجل احس جارية ولكن لم تتع له فيصة لل في الحدد الأيام التقييا ضمن من جماعة في الاقتراب منها، وفي احدد الأيام التقييا ضمن بدأ الملر يتهمر، فاستلزم الأمر أن يشترك كل الثين في الاستثلال بعباءة واحدة لتقييم من الملر، وقد حظى الرجل بمحبوبته لتشاركه في العباءة مما أعطاء الفرصة لتحقيق ما ابتفاء دون أية عقبات (ص 111 - 17)، فلم ينتهج إبن حرقم منهجا يتسم بالمغربة أن المحبوبة، كما لم ينزق إلى المشاعر الحسينة المحرمة، فلقد مساغ مفهرنا نديناً للحب يندم من علالة واقعية بقيمة المغرباً دنياً للحب يندم من علالة واقعية بقيمة المغلل ويزالها في نطاق الحدود الدينية المغربة،

وبختلف مطوق الحمامة، عما سبقه من الكتب الأدبية التقليدية عن الحب أو الغزل، إذ احتوت تلك الكتب على اخبار يرويها سلسلة من الرواة أو كانت تنسب إلى مصدر موثوق منه، فلم يكن للنشر الخيالي أي وذن أدبي (٥) ويتفق الشكل العام لطوق الصمامة مع الشكل التقليدي للكتب التي كتبت عن الحب من حيث تقسيم المتويات إلى جزئين. ويناقش الجزء الأول ماهية الحب أو طبيعته وأسبابه وأنواعه المختلفة، بينما يتناول الجزء الثاني أحوال المحبين وسلوكهم ومخططاتهم. إلا أن أبن حرّم لم يرجع إلى مخزون الأخبار المتعارف عليها أو الأضبار الزائفة عن الحب ليدلل بها على الكاره بل استمد أخباره من تجاربه الشخصية وتجارب معاصريه. كما أنه لايستخدم السجم في كتابته بل يلجأ إلى أسلوب مباشر واضح يقترب من الأسلوب التحليلي. أما الأبيات التي ينشدها فمعظمها من نظمه هو لتحويل التجرية النثرية إلى حقيقة شعرية، حتى يخوض القارئ الآفاق التعيدة للتجرية الواجدة. وبالرغم من أنه فقيه فهو

لاينزق إلى الوعظ والإرشاد عن السلوك الاختلاقي الذي يبيب اتباعه مثلنا فعل من سبقوه. فقد كان فقية ثائراً، يبيب اتباعه مثلنا فعل من سبقوه. فقد كان فقية ثائراً، المصلاح الدينى منطقة الإعماد والعقل، معتقدات الاقدمين. يمتنبر جارفيا جوهيث Garcia Gomes (1907) إلى حمرة خير نعوذج للمدرسة الادبيبة الاندلسية ذات الطابح القومي المستقل التي لم تتبع الاندلسية يتم انكان زئاماً على هذه المدرسة الاندلسية الاند

المؤثرات الإغريقية والرومانية في طوق الحمامة وكتاب الزهرة

عند مقارنة طوق الحمامة بكتاب الزهرة لابن داود، نجد ان الأول يتميز عن الثاني في جوانب عدة ويحتوى كتاب الزهرة على منتطفات من شعر الحب تمكس المناة النفسية أو السيكراوجية للمحب، ولكن أومع معظم التفاد على تغضيل طوق الحمامة فيرى نيكا الإمرام. الارلام. الإرام. الإمرام. (١٠٤١) من كتاب الزهرة. اما جارائيا جوميث (١٩٥٢) فيجد ان كتاب الزهرة شديد التحدلق والتكلف فهو يزخر بالمتبسات القديمة والأقوال المنازرة (ص ١٦٧٦). كما ترى جيفن (١٩٧١) ان كتاب الزهرة يعد اقل وزناً من كتاب ابن حرم الذي يعكس خبرة واسعة في الصياة (١٠٠).

وهناك اختلاف اخر بين الكتابين، حيث يتسم كتاب الزهرة بالصوفية. فقد تبع أبن داود الدرسة الهيلينية التي ترى في الحب قوة داخلية تسمو بالحبيبين حتى

يبلغا الاندعاج الروحي، فالحب وإن كان عاطفة إنسانية حسية إلا أنه يراد به بلوغ المقيقة المثلقة مثلما يغمل اللتصوفة. ولكن ابين داوق اعتقاف مع التصوفة والحنابلة النين عارضوا نظرية الصب رادانوها واعتبروها نوعاً من الوهم أن الخطيفة.). ألم يتجذب إبن فأوقد لذعة العب، بل اصبح شهيداً لك.

ولكن كان أبين داور على يقين أنه أو بلغ بالحب حد الانتثان فيجب السيطرة عليه وإن أدى للعبت. فلا يقتون الحب عنده بالأرادة الصرة ولكنه يعتم الصرية للفرد ، ويصبر الموت غاية المحب حيث يستحرج معاناته وكتابان، فالعاناة تساعده على التحكم في إرادته وكبحها من أجل تلل «الزعرة» أو كان جديراً بها، لذلك لا يصل المحب إلى الاكتمال سرى بالمن"().

وينقل تنا ابن داود تراث شهداء الحب عن المصادر المؤتة البيتان ابنا النزدت بوصيتين: العقة والكتمان، وقد المؤتة البيتان، وقد المحامة، من ۱۹۷۹، ويرى قون جرونباوم حرفطيو (طوق المحامة، من ۱۹۷۸). ويرى قون جرونباوم بالشخصائص (۱۹۷۱) من هذا الشهوم مرخاً بين الشخصائص الإغريقية والهيئينية مما يشكل صورة الحب المقهور المالات الكتاب يحمل بغض الملامع السيحية (۱۹۷۱) أن الكتاب يحمل بغض الملامع السيحية (۱۹۷۱). ما الكتاب يحمل فقد المهاد المعادن منذ المعادن المهادن المعادن المعادن المهادن المعادن المع

وهناك اختلاف في تعريف شهداء الحب بين كتاب الزهرة وطوق الحمامة. فياتى في دباب الموته في طوق الحمامة التعريف التالي:

دريما زاد الأصر ورق الطبع وعظمت الأشـواق فكان سبياً للموت ومفارقة الدنياء (ص ٢٥٨).

ثم يسرد لنا أبن جرّم ست حالات لشهداء الحب قد عاصرها. وتفضل جيفن تناول ابن حرم شهداء الحب عندما تناول امن داود لهم لأن ابن حسرم لا يشوم على الرعظ والإرشاد (١٩٧١، ص ١٠٨). وترى أن مفهوم أبن جرّم للشهادة في الحب يتضبح في دباب الطاعة، عندما يروى لنا عن رجل أندلسي باع جارية كان يحبها لفاقة أصابته ولكنه لم يدر أن نفسه تتبعها ذلك التتبع فعاد إلى الشندى وعرض عليه ماله كله في سبيلها ولكن الشترى أبي أن يردها إليه. فاستعدى البائم أمل بلاته للتوسط له لدى الشترى ولكن الأخير أصر على عناده، فلجأ البائم الى الملك وكان حيالسياً في شيرفة عالية. فيأمر الملك ماصطبان المشتري الذي تمسك بالجارية لوارعه بها ورفض ما عرض عليه من مال، فلما رأى الأندلسي أن ما بيد الملك حيلة، قفز من الشرفة العالية مقدماً على الانتجار، ولكن لم يصب أذي، ومبعد به الغلمان للملك مرة أخرى. وساله الملك عن قصده بذلك فأجاب أن لا سبيل له في الحياة بعدها وهم أن يلقى بنفسه ثانية ولكنه منع، فطلب الملك من المشترى أن يقعل فعلاً معاثلاً ليثبت حبه للجارية ولكنه رفض، ودافعه على رد الجارية إلى صاحبها الأنباسي.

فالرغبة في الموت هذا ليست في سبيل اكتمال الحب كما هو الحال عند ابن داود. ولكن الإقدام على الانتحار

إنما يعرب عن قوة الإرادة لتحقيق الهدف. فالحب هنا موك عزماً على الحياة الكريمة التي بدونها يكون الموت الفضل. فلا تكتمل الحداة دون الجب، وهذا المفهوم يغاير رؤية ادن داود الذي يرى أن الحب يكتمل بالمرت. ويتأكد لنا مفهوم أبن حرّم خلال باقى الأخبار التي يسردها في البياب ذاته . أي دباب الطاعية» . فيهن يستقي من التراث ملامح تبين أن الحب يروض بالطاعة من هم أكثر تعنتاً. ولكن مفهوم ابن صرّم للطاعة بفاير الشاهيم التقليدية، ونستشف ذلك من المناظرة التي دارت بيئه وبين أبى عبد الله محمد بن كليب وقيروان حيث سباله الأخير: «إذا كره من أحب لقائي وتجنب قربي فما أصنع؟ قال ابن حرم: آرى أن تسعى في إبخال الروح على نفسك بلقائه وإن كره. فقال: لكنى لا أرى ذلك بل أزار هواه على هواي ومراده على ودادي وأصبر ولو كان في ذلك الحتف.. وأعرز من النفس ما بذلت له النفس». فحميب البن جرَّف: «إن بذلت نفسك لم يكن اختياراً بل كان اضبطراراً، وإو أمكنك ألا تبينلها لما بذلتها، وتركك لقاءه اختيارا منك أنت ملوم لإضرارك بنفسك وإدخالك الحتف عليها». فقال له الرجل: «أنت رجل جدلي ولا جدل في الحب بلتفت إليه، فرد ابن جزم: «إذا كان صاحبه مرِّوفاً». فقال الرجل: «وأي آفة أعظم من الحب، (١٩٨٦، ص ١٣٢ - ١٣٣) ويتبين لنا من تلك المناظرة أن أبن حرم اعتبر فقدان العزيمة أو الإرادة أفة تأتى بهلاك المعب، وليس احتماله مثلما اعتقد ابن داود. فهن بحدثنا عن ملكة الانسان التي تكفل له حربة الاختيار وجرية الفعل مما يتناقض ومفهوم ابن داود للحب من حيث هو شيء لا إرادي كالموت.

ويضتلف الكاتبان حتى في تفسيرها للفالسفة الإغريق مثل أفلاطون. فيقول ابن حرثم عن الحب:

وقد اختلف الناس في ما نعنيه وقالوا وأطالوا، والذي انهب إليه إنه اتصال بين اجزاء النفوس القسرية في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرفيع لا على ما حكاه محمد بن داود رحمه الله عن بعض أهل النفسفة: الارواح اكر مقسرية. ولكن على سبيل مناسبة قواها في عقر عالمها العلوى، ومحاورتها في هيئة تركيبها (ص ١١)

ويذهب ابن حـزم إلى أن «الشكل داياً يسـتـدعى شكله، والمثل إلى مثله ساكن» (ص ١٦٧). لذلك فعلة الحب ليست دحسن الصحورة الجسدية، كما أن هناك دختير ممن يؤثر الادنى ويعلم فضل غيره» (أ) بل إن الحب لا يتللب حتى المؤثمة من الأخلاق وإلا حلا أهب المره من لا يساعده ولا يوافقه». وهو لا يقصر رسالت على الحب بين الرجل والمراة بل إنها تشمل كل الفة تجمع بين فلوب البشر، دفافضلها محبة التحابين في الله عز وجل... ومسحبة الشراية، ومسحبة التصاحب، ومسحبة المشرق...إلغ -(ص ١٣).

ابن حزم وأفلاطون

ويود أن نؤكد مرة أخرى أن مفهوم ابن حزم العب النبوى يبتحد عن السب الفرى، فهو يرى أن العب عائمة تتوالد عن الاستجابة التبادلة بين الأنا والأخر، سواء أكان الأخر رجلاً أم أمرأة فهو يسرد لنا أشباراً عن علاقات مورة تشما بين الرجال، وقد يبدر للبخض أن مذه دعوة للشدورة الجنسي إلا أن ذلك اعتقاد خاطئ، فابن حرّم يرفض الشدورة الجنسي في عن كتابه، ففي باب

دقيم المصية، يروى لنا عن أبن الجزيري الذي درضي بإهمال داره وإباحة حريمه والتعريض بأهله طمعاً في الحصول على بغيته من فتى كان علقه، (ص ٢٨٣). عندما يشير ابن حرم إلى العلاقات السوية بين الرجال بقصيد بها صداقة قوامها التبابل الفكري الذي بولده التوافق الإنساني. وريما يصعب علينا أن تتضهم تلك العلاقة بين رجلين في زمننا هذا ، ولكن يبدو أن مثل هذه الصداقات كانت تعد طبيعية في عصر ابن هزم حيث أشار إليها افلاطون أيضاً. ففي «المانية» (١٩٥٥) تشير ديوتيما إلى علاقات الألفة بين الرجال التي تمتد فيما بعد لتصبح علاقات بين الرجال والنساء ـ أي أن الرجل يتمرف على الأخر من بني جنسه أولاً ثم يتجاوز بني جنسه ليشالف مع الجنس الأشر. وأرى أن ابن حسرم بشترك مم افلاطون في هذا التفسير لعلاقة الألفة التي تحمم بين رجلين فكلاهمنا . أفلاطون وابن هيزم. بفسير الحب على انه مزيج من رهافة الحس والعاطفة والفكر. واعتقد أنه لم يكن هناك بديل عن تلك الصداقات في مجتمع لم تتوصل فيه المرأة إلى توفير الإشباع الفكري للرجل. فبالحب لا يقتصبر على تجمع الرجل بالراة ولكنه عاطفة يتطلب إشبياعها إقامة عدة علاقات إنسانية حتى يتآلف كل البشر بالمب في علاقة أخوية حقىقىة.

كما يحذر ابن حزم حذر افلاطون في اعتقاده بان الجمال هر أول ما يجذب العين لأن يحرك الإهساس بالجمال في المتقى (والجمال بالنسبة إلى ابن حزم نسبي غيرمشروط بقيم محددة كما سبق أن المضحان فأن لا يشارك أفلاطون في مقاهيم الغيبية حيث يرى ابن حزم أن الحب يتطلب معاشرة المحبوب لأجل طويل

في المسر واليسر في السعادة والشقاء، فالحب علاقة عمر لا يستاء منها، الحب عنده ليس مروباً من الحياة ولكن الحب بالنسبية له هو اسلوب في الحسيساة (ص١٤٠١٧).

ويؤكد لنا قرّمان (١٩٧٦) أن الحب تمثل الأفلاطون في افاق كرنية واسطورية (ص ٥٣). أما أين حرم فيري عكس ذلك. فبالنسبة له لن يتوصل المرم إلى المستويات الكونية إلا بالبحث عن حقيقة الذات المثلى عبر التعامل الإنساني المسجيح - وليس بالتامل الفيني - ويهذا الشفاعل الإنسياني تسبعين الأناءن الدات السفلي الي الذات العلياء أي من العبلاقة المسيبة إلى العبلاقة الروبعية. قلا اعتراض على الحسية في طوق الحمامة إن أدت إلى تهذيب العاطفة. ويتجلى لنا هذا الرأى في خبر رواه عن فتى من أهل الجد والحب والأبب عرف عنه تعلق النساء به، وقدرته على المافظة على علاقاته بهن لأجل طويل. وعندما سكل عن السر الكامن وراء ذلك قال: «إذا والله أخيرك أنا أبطأ الناس إنزالاً تقضي الرأة شهوتها وريما ثنت وإنزالي وشهوتي لم ينقضيا بعد وما فترت بعدما قطه. ثم يعلق امن حرّم على ذلك القول: «الأعضاء الحساسة مسالك إلى التقوس مؤينات تجوها ، (ص ٩٦). فعلاقة جنسية كهذه تهذب النفس لأنها تروضها على التحكم في الفرائز، فلا ينزم الجنس منا نجو الشهرانية لأنه يحمرو المحب من الرغبة في الاكتفاء الذاتي دون مراعاة للأضر. وعلى عكس ابن داود لا يتنارجم ابن حرم بين المسية والتصوف. فنمن نستدل من الخبر السابق على أنه يرى في الشاعر الحسية الصادقة عاطفة أصبلة لا تتناقض وإخلاقيات الحب

إشكالية المراة عند ابن حزم وأوفيد

أوجد النقاد صلة ببن طوق الحمامة وكتباب فن الحب لأوقبيد Ovid Ars Amatoria) بالرغم من التباين الواضح بينهما. فابتداء يضلف المصيط الاجتماعي الذي أحاط بالكاتبين أشد الاختلاف. ففي الأدب الكلاسيكي/ الاتباعي القديم انحصر مفهوم الحب في إطار الحسبة الطلقة، أو للإنقاء على العبلاقات الأسرية، أما الحب فهو يؤدي إما للجريمة أو يلحقه الشرى، وتتعدد لنا الأمناة لذلك في الدراما الإغريقية مثلما حدث ليديا أو فيادرا أو ديدو. أما الجتمع الذي عاصره ابن حرم فقد احتل فيه الحب مكانة رفيعة كما يتجلى لذا في الأخبار التي يرويها لذا عن أشراف الأندلس. فلم يشذ ابن جزم بكتابه عما هو متعارف عليه لدى معاصريه. أما أوقيد فلم يحظى بتلك السائدة من معاصريه. فلم يكن الحب آنذاك يرُخذ في الاعتبار، فكان يعد أحد ملذات الحياة الدونية مثل شرب الخمر. لذلك لم بتقبل العامة كتاب أوقيد او النبرة التعليمية التي تدهق الناس إلى اعتناق فكر مغاير لما اعتادوه خاصة تناوله الحب بجدية أثارت سخطُهم. فلم يروا في الراة سأ يستعدى استمالتها بالهدايا والحيل الماكرة حتى وإن كان ذلك تمهيداً لنبذها في النهاية.

فكتباب اوفيد لا يدافع عن الحب بل يسمخر منه، وياتنالي فهو يقال من شان السناء حيث يصميح الحب شركاً للوفيدة بهن. اما ابن حرّم فقد كرم المزاة لائه احترم علاقة الحب التي ارتقها معها. فهي تحتل مكاناً مهماً في حياته. كما تحددت نظرته للمراة منذ مسباه فقرار:

ولقد شاهدت النساء وعلمت من اسرارهن ما لا يكاد يعلمه غيرى، لأنى ربيت في حجورهن، ونشات بين أيديهن، ولم اعرف غيرض، ولا ونشات الرجال إلا وأنا من حد الشباب وحين نفير وجهي، وهن علمنني القرآن وروينني كليراً من الأشعار ودرينني غي الخط لم يكن وكدى وإعمال ذهني من الوف فهمي وانا في سن الطفولة جداً إلا تعرف اسبابهن والبحث عن اخبارهن، وتحصيل نلك، (ص ١٤٠ ـ ١٤١).

ویط بسرنا بریف و Robert Briffault (۱۹۹۰) ان النساء الأنداسيات يتمتعن بنسط وافر من الاستقلالية. فقد تعلمن مثلما تعلم الرجال في فصول براسية مشتركة، وقد اتجهت بعضهن إلى دراسة الفلسفة والرياضيات بينما شغلت الأخريات وظائف في الأجهزة الحكومية. فقد عهدت إليهن وظيفة نسخ الخطوطات (٣٠-٣٠). ففي مجتمع أتاح الفرصة للمرأة للمشاركة في المنتديات الأدبية، وأجاز لهن القيام بدور الراعية للشعراء أتيجت للمراة في هذا الجتمع الفرصة لرافقة الرجل فكرياً، وأثبتت جدارتها. وإن لم بكن هذا هو الحال بشكل عام إذ كان هناك من الرجال من تعود مغازلة الراة ثم نبذها بعد استسلامها له ، ولكن بوجه عام قام الأندلسي بدور فعال في دعم مكانة المرأة الاجتماعية ويعد ابن حرم أحد هذه النماذج، فقد رأى أن المرأة تستحق المساواة بالرجل لأنها قادرة على الوفاء مثلها مثل الرجال.

الوفاء باعتباره دلالة على كرم الأخلاق

يرى ابن حسرَم أن الوفاء للمنصبوب وأحد من خصماتص السلوك الكريم الذي يرفع مكانة الرجل أو

المراة على حد سواه، ويشير أيضاً إلى الوفاه حتى بعد مرت المحبوب مسات الوفاه في ليس مرت المحبوب محترباً إلياه ارقى سمات الوفاه في ليس سمات البالياس، وإنما يتبع من الإيمان بما يتجاوز حديد السياة حيث يعطى مصاحبه الأمل في لقاء مستقبلي. ثم يعدد لنا الأمثلة المديد التي تدلل على ذلك، فيناك الجارية التي فقدت مخدومها الجديد متحملة شتى أنواع التعذيب لتظل على عهدها لمن تهواه. متحملة شتى أنواع التعذيب لتظل على عهدها لمن تهواه. بالاصترام لرفة مشاعرها فقد تمملت التعذيب بفضل بالاصترام لرفة مشاعرها فقد تمملت التعذيب بفضل لجرد انها الرفاة فاصبحت بعزيمتها القوية لمصادراً فاصبحت بعزيمتها القوية في مرتبة لجرال (ص ۱۸۱).

وقد عرف عن ابن صرة أنه كنان شديد الوقعاء لم سنداناء ومن يعب، اهتداء كانت تبابله محبوبة العب لم ينفرها فيما بعد، كما جمع ابن حرة بين الوقاء والكبرياء مما سبب له كثيرا من المنانة، فيروي لنا كيف أوشى به أحد أصدقاته بعد مشاجرة وقت بينهما، ولكن ابن حرّم عزف عن معاملة صديقه بالش وامتنع عن التشهير به بالرغم من اقتناعه أن في مثل هذه الحالات يحق للحرء معاملة الخائز بالمثل ولكنه يفضل الالتزام بالوفاء لأن ذلك أجره اعظم، وإن لل ذلك على شهم فإنما بلافاء لأن ذلك أجره اعظم، وإن لل ذلك على شهم فإنما لالخرين، فالصدق في الالتزام درع واق ضد الضلال في كانة اشكاله

ثم يستطرد ابن حزم فى ارائه عن الوفاء بالإشارة إلى ضرورته لحمايته من شر الحاسدين. فيرى لنا كيف اتهمه أعداؤه بدافع الحقد - بنشر الضلال فى كتاباته،

بعد ان فشلوا في إقامة موار متبادل معه (۱^{۹۰)} . فهزلاه يحروم شرف الكلمة الصادقة التي هي آمد مظاهر الرفاء، فهي وفاء للحق ضد الباطل وخير دليل على كرم الاخلام.

والهذاء هو احد الخصبائين التي اتخذها شهراء الطرب عن ابن حزم. فالوفاء - للمحبوب هو سمة من سمات النب الطروب الذي ينشد مكارم الاخلاق، فهو دليل على قدرة الصب للسمو بالمبيبين. فقد تبين لابن حزم بكل من كان وفياً في حبه أن ما من متمة في المياة تضاهي متعة قطاء المبيبين بعد الفراق فالوفاء في الصب يجعل من اللقاء بعد الفراق تجديداً للجياة في الصب يجعل من اللقاء بعد الفراق تجديداً للجياة في نقونان بهده النبية قبل المون!").

الوظيفة الأخلاقية للحب الدنيوى في الحياة

ولكن لحظات النشوة الغامرة هذه التي يشير إليها ابن حرّم في بعض الأحيان، لا تصنيغ تجاريه بالصبغة الصرفية. فالإنسان عنده ليس كاننا روحياً بل هو كائن مهموم بالحياة ويستدل امريكو كاسترو Ostro عمرهم بالحياة ويستدل امريكو كاسترو (١٩٥٣) Castro على غلى ذلك من كتاب الأساق والسير لابن حرّم الذي يؤكد فيه أنه بعد بحث دانب عن الهدف الذي تقصده كل المساعى الإنسانية تبين له ان الإنسان اينا كان يسعى إلى التخلص من همومه بالعمل (ص

اما ابن حرّم فقد كان مهموماً بتقويم سلوك قومه، ويأتى كلامه عن الحب مقروناً بالضوابط والالتزامات الأخلاقية التي يفترضها، كما أشار لنا كاسعرو (١٩٥٧، ص ٢٠٠٥ فقد كان ابن حرّم فقيها متميزاً (١٦٪) لا تتسم

كتاباته باسلوب تطيعى أو فلسفى بل أثر أن يعلم قومه عن طريق الكتابة عن العب سن واقع تجاريه الشخصية. فالكتابة عن العب المنبوي تصبح بلها وظيفة أخلاقية لائها تعطي نماذج حية عن كيفية التعامل العسميع بين البشر بما يؤتى بالسعادة والتوفيق في علاقتهم.

فقد كان ابن حرّم يكتب في زمن اشتنت فيه الأزنة السياسية حيث شهد تصفية الخلافة وكان والده انذاك وزيراً في حكية المُفضوو، ويسبب الأزمة تم إيمادهم عن قرطبة. وفي مضم هذه الأحداث اختار ابن هرّم ان يكتب عن الحب مما يشير إلى ان هناك علاقة بين تجرية الحب ونمو الوعي التاريخي(**). ويؤكد لنا مستيفن ننكولز Stephen Nichoka أهذه العلاقة فيقول:

هناك ترادف بين الحب والوعى التاريخي، قائحب من أكثر العواطف التي تؤكد ذائية الفرد وتقربه من الأخرين في أن، فهو من صنع العقل الفردي وقادر على تجاوزه للالتمام بالآخر. واهم مايميزه هو توكيده العقل بوصفه مصدرا اللاراك (ص ۲۱).

فيان كان الحب يكلف الإحساس بالأنا فلا يتم ذلك بمعزل عن الأخر، فالرعى بالذات يستتبعه وعى بالأخر فهو خروع عن الحير الضبيق للذات إلى الأخر ببعده التاريض، تلك عى مقومات الحب الدنيوى الذي ينبع من حياة الدنيا ريسعى إلى توكيدها بالتفاعل الإنساني المتوازد

السيرة الذاتية إطارًا لتجارب الحب الدنيوى

كتب ابن حرّم عن تجاربه في الحب فجات كتابته في شكل سيرة ذاتية حاول فيها التعرف على الأنا في

سياقها التاريخي. فتمثل تجارب الحب المنتلفة التي ضاضسها في حياته علامات على الطريق ترضح نمره العقلى، ويقترن هذا النمو العقلى بأحداث تاريخية محددة، مما يضغى على تجريته بعداً اخلاقياً. فعندما يدرك العقل أغوار ذاته يصبح اكثر وعياً بما هو خارجها. فالوعى يساعد المرء على الاختيار الأفضل لذاته ومن ثم يجعله قادراً على أن يرسم منهج الإصلاح للجماعة. فسيرة ابن حزم الذاتية تبين لنا كيف أن تصاربه في الحب قد ساعدته على تفهم مغزى الأزمات السياسية التي أحدقت به. ومن ثم، تخلصت تجاريه الشخصية من البعد الذاتي عندما أصبح لها دلالة بوسع القارئ ان يستشف معناها خلال تمثلها عند القراءة. قابن حرم لا يتبع من سبقوه من الكتاب العرب النين دونوا تجاربهم الذاتية باسلوب بطولي قائم على تمجيد للذات. فهو لا يقرض نقسه على الآخرين بوصفه تموذجا يتبغى عليهم الاجتذاء به ولكنه برعور القنارئ لعانشته للإفنادة من تجاريه. ومن ثم تكتسب التجرية الذاتية المدودة بعداً جماعيًا ذا دلالة تاريخية مشتركة.

ونستدل على ذلك من آحد الأخبار التي يرويها لذا ابن حرّم في دباب السلو، عن تجريت في الحب التي بدأت حينما بلغ عامه السادس عشر، فكلما تتبع محبوبة تجنبته، وفي أحد الإيام اجتمعت مع أهاه واصدقائه في أحد البساتين ودعوها للفناء. فازدادت مشاعره نصوها تهما أولم يقدر على نسيانها، ومينما اجتاحت الأهداث المصيبة ترطبة فيها بعد، وترفي والده الوزير، رأها بين المعرية، فاثار ذلك في نفعه الحين إلى الإيام الدوال وإلى الحب الذي ولي، الاسر الذي زاد من حرف، وكان عليه أن يصفى من قرطبة عندما هاجمها البربر، وحين

عاد إليها مرة آخرى كانت محيويته قد نهبت نضارتها وقدت تك البهية والعيوية ذلك لقلة امتمامها بنفسها وعدم العصورة لذك لقلة امتمامها بنفسها وعدم العصورة على نام الماضي وعدم العصورة المنافق من المنافق المنافق من المنافق من المنافق المنافق من المنافق المنافق من المنافق من المنافق الم

اشتراك السارد والقارئ في تعرف الحب الدفيوي

نجع ثالب السيرة الذاتية في طوق المعامة في إشراك الشجاري السيارة على تعرف الصي من غلال الشجاري الشجاري السياتة خلفونية برسال الشجاري المستوفق المست

فاعترافات ابن حرّم الذاتية لم تكن مجرد رثاء حزين بسبب هزيمة قرطبة - العاصمة الأم بعد أن كان قد ساد

فيها الصب والسلام كما يقترض جارفيا جوميث (۱۹۸۳)، واللهجة الدينية التي تسدو. البابيان الأخيرين من كتاب اون حرّم لا تضى عدم الثرافق بين العقل ومتطلبات الحب مما يتنافض مع ماسيق آن طرحه ابن حرّم، مثما يزعم الودنج رؤية القارئ من منظور السرد الذاتي إلى منظور يسسمج يتأمل البعد الأخلاقي للتجرية. ففي البابين الأخيرين يطر لنا السارد القيمة الإنسانية في ارقي صورها موجها القارئ إلى المعينها التي تقوق مجرد التحقق من مسحة الأخبار الند رواها.

ففى باب وقبح المعصية، يتأمل ابن حزم اهوال الحب
مندما يزم بالر، في معارسات مبلوكية شائلة مثل الشذوذ
او الزنا، وينبذ الشهوة والهرى ويبيرز أختلافهما عن الصب
الصقيقى وفسا حرم الله شيئاً إلا ولد عوض عباده من
الصلال ماهو احسن من للحرم واقضل (ص ٩٩٧). أما
باب حفسل التعقف، فهو لايتثقف وماسبة، فهيه يبين لنا
ابن حزم قدرة الحب على تأمين طريق المره ضد الشهوة
والمعصية قابين حزم لاينعو إلى الحب المحرم أو الزنا،
لايتساعى، وتكسب بلك التجربة الشخصية بعداً أخلاقياً
خاصاً بالجماعة، فالحب يزدى إلى تعرف اعمق بالسلوك
خاصاً بالجماعة، فالحب يزدى إلى تعرف اعمق بالسلول
الرحمة الإلهية ومن ثم يزهك لبلوغ الميتم ويقرب البشر من
الخذو وكان الحب الدنيوى هو الطريق إلى التقربة من جنة
الخذ وكان الحب الدنيوى هو الطريق إلى التقرب من البشر
ومن ثم إلى الله.

أما الخاتمة فهي تنبه القارئ إلى أن الكتاب أصله رسالة موجهة من ابن هزم إلى أحد أصدقائه القربين

الذى سبق أن طلب منه أن يكتب إليه عن خبرته في الصب. فالكتاب إذن هو رسالة إلى قارئ ولم يكتب لجرد الترويح عن النفس مما ينتفض عنه شبيهة الذائقة فهو ليس موجها إلى أصدقاته فقط بل يخاطب اعداد أيضاً حيث بحذرهم: (يابها الذين امنوا اجتنبوا كثيراً من الغان إن بعض الظن إثم) (ص ٣٣٧). كما يحفرنا السارد من أن الكتاب قد يفقد دلاتت لو لم يظل القارئ المتصب أن يجارز أفقة الضيق ليستنبط المغزى الحقيقي لتجارب الصب التي يشير إليها.

فالسارد منا لايجاهر بخطينته بل إنه في هديثه عن تجاره في العب يكتش عن مكترين ذاك بسال وباعليه فيما تجاره في العب يكتش عن مكترين ذاك بسال وباعليه فيما اسلوب ديالكتيكي حواري بشارك فيه السارد والقارئ منا عرب يخوض كل منهما التجرية عبر الأخر معا يهينهما لتجارز ذاتية الأنا للبوغ الأخر. فالسارد يجارز ذاتية حينما يشرك القارئ في تجريته والقارئ يجارز ذاتية حينم يخرض تجرية السارد. وإذا تحقق التراصل بين السارد يخرض تجرية السارد. وإذا تحقق التراصل بين المنافوم واقارئ عبر التجرية الإداعية يكن مايطلق عليه بالمفهوم الأرسطى بلوغ التنوير Peripeteia ويالفهوم الديني الهداية للحق.

تحقيق الإرادة الذاتية بالحب الدنيوى

ادى الاعتقاد في بلرغ الهداية بفعل الحب، مثلما ادى بلرغ الإيمان بقعل العقل، إلى ثورة فكرية في مصر ابن حزم اكتسب بها الحب طابعا نفرويا بعد ان كان ينظر إليه بام كشيء غيبي بعيد المثال أل كمنحدر يسقط المره في هارية الشيطان فالحب الذي كان يبدو بعيداً عن العطاء أصبح وسيلة التحقل، بل غند اوسيلة لبلوغ أسمى ساقي الحياة عبر القوائز. فالاتزان الداخلي الناجم عن مواجهة

الذات ومواجهة الأهر بالحب يكشف للمرء عن كيفية التمييز بين الحق والباسأل ويجمله قدادراً على الاخشياء السليم. معاطفة الصب الانتحصور في التاسخورة واكتما تقترن بنسق أخلاقي، ومن ليس له القدرة على الحب يظل عاجزاً عن مواجهة ذاته أو رؤية المق فهو من الواشين.

فلكى يسود الحق المطلق على الرء أن يبدأ بالصدق مع ذاته ويكون قادراً على مواجهة الأخرين بدخائل نفسه. وعلاقة العب الصادقة تزدى إلى العسدق مع الذات والصدق مع الأخرين وبالتالي تكلل الفيار الصائب للذات وللأخرين. والقدوة على الاختيار تعنى الوجه الأخر لتحقيق الإرادة. فعالما تتاكد الإرادة الذائية بفعل التعقل الدنيري، تتحقق انضا فضل الحد الذائية بفعل التعقل الدنيري، تتحقق انضا فضل الحد الذائية بفعل التعقل الدنيري، تتحقق الأما الفضل الحد الذنوي ابضاً.

الحب في الشعر الطروب

للجا ابن حزم إلى القالب الشعرى للتعبير في يعض اللحياء عن جعزي للحياء عن جعزي للحياء عن جعزي المحياء من الحياء التفطيعة من النا البناته التى الكشير إلا أن البياته كنات لها عظيم الآثر في ظهور العشيرة للحب في شعر الترويادور Troubadour إلى التناقيق المشعرة المثاناتين الذي ظهر حيالا أي الشعرة ما أثر في تصديد حيالا التي المشار الشيام المناقبة على المناقبة المسيح كما الرق قصيدة العياة المسيحة ما الرق قط الشعر المناقبة ا

الرومانسي او من غير ذلك. دهور يعد شعراً ثررياً، لانه ابل محاولة في التغني بالحب مما استحدث نوعاً جديداً في الاب الاردوبي، وتنصصد دواستي في تغور هذا الشهوم الجديد الحس الذي وسخه ابن حرّم في طوق الصحامة والذي لم يشتصد الزه على الاب الانداسي والإسبائي في عصدم الذه على الاب الدامير الي روح المصر باتكما.

شعر الحب الغنائي بين الشهوانية والروحانية

ويزداد الأمر صبعوبة عثد مصاولة أنجاد أيدبولوهية تصف الحب الطروب عامة وذلك لغزارة تنوعه وتأرجحه مين العاطفة الجنسية الجياشة والحب العذري. فقصائد جيوم التاسع Guillem ix برق اكيتانيا (١٠٧١ . ١١٢٧) تحفل بالشباب والمرح وتتغنى بالعب والنساء التزوجات^(۱). اما بتقراك ودانتي^(۷) فيحتفيان في شعرهما الغنائي بالحب العذري. هذه الثنائية تعكس التعارض بين نعطين متباينين للسلوكيات الجنسية. السلوكيات التي ترجع للمجتمعات الوثنية التي لم تكترث بمفهوم العفة الذي ظهر مع للسيحية والإسلام. أي الديانات السماوية عامة (^{A)}. أما السلوكيات التي اتجهت إلى تاليه الحب وابتدعت ماأسماء بريقس (١٩٦٥) الأسلوب «السكولاستي Scholastic في الحبه فترجع مصادرها إلى الصوقية الأندلسية والشعر الغنائي الأسباني الموريسكي (ص ٩٧ - ٩٨). فالحب الأفلاطوني أو الأفلاطونية الجديدة لم تصلهم عن اقلاطون مباشرة فلم تكن مصادره في متناول ايديهم. أما المسادر التي توفرت لديهم فحامتهم إما من الاسكندرية أو من الصوفية الأندلسية (ص ١٧٧). وعلى سبيل المثال ترجع

نظرية تسلل الحب إلى القلب عبر العينين إلى ابن حزم الذي كتب في باب دعلاصات العب» أن دالمعينين باب الشمس الشمارع، (⁽⁾ أمانسيع هذا القبل واكتسب مكان النظرية العلمية فلم يؤشذ على أنه ناتج من التخيل الاسر. الاسر.

وسواء اكان الاتجاء للحب شهوانيا أو روحانياً فقد كان الشمراء يتغنون به باللغة القومية الدارجة. فالكتابة عن العب كانت تعد فورة سعت إلى الانشقاق على اللغة اللاتينية. فالشعبير عن العب بها ينظوى عليه من اعتراف شخصى حميم يستثرم التحدث عنه باللغة الأم. وقد سبق ابن حرم في استشعار تلك الصاجة إلى التجهير عن الحب باساويه الخاص فلم يقلد الاقدمين في ما اعتبر فيوية خاصة.

السيدة المعبودة في الحب الطروب

كان لزاماً على الشاعر أن يستخدم في شعره لغة مشربة لغة مشربة إلى نفست وإيس اللغة الساحدة التي قوليت للشاعر. فعندما يقفني بالحب فعليه باستخدام اللغة الني تكشف من كوامن ذات، وإذا كان الشاعر قد حل إشكالة التي مع ذاته باستخدام لفته الملحبوية هي مصمير الإلهام التقوي إلى محجوبة، فالمحبوبة هي مصمير الإلهام الشعرى التي بدونها لا يتغنى الشاعر فلم يكن أمامه إلا التي يوفعها إلى مرتبة الإله، وكان يلقيها مسيدى Midons وإيس سيدتي، أن وسواء تماتد الصيرية للشاعر في وأيس سيدتي، أن وسواء تماتد الصيرية للشاعر في طيع لايمكن الوصول إليها . وحاول الثاقد تقهم مصمالية عليه على الإمكار الوصول إليها . وحاول الثاقد تقهم مصمالية تغير عظرة الرجل المراة في هذا المجتمع الإنتظاعي، الذي

لحتل فيه الرجل دائماً دور السيد واعتبرت المراة في دور المسود، ولكن هناك تبادلاً لهسده الأدوار في الشسعس الطوب(١١).

وإنى أرى أن هذا الاتجاه الجديد كان مصدر اتجاه أبن حسرم الدنيسوي الذي سباد في الأندلس. قبالحب الدنيوي يفترض الاعتراف بمكانة المرأة في المحتمع، مما رقع من شأنها وقيمتها بين الرجال. وإذا كانت للمرأة القدرة على إلهام الرجل بالحب والقدرة على أن تتيح له تعرف القدرات الكامنة بداخله لتواد طاقته الإبداعية وترشده إلى مكارم الأضلاق فللا يمكن أن توضع في مكانة أدنى من الرجل. وعندما انتقل هذا المفهوم إلى الجتمعات الرومانسية الإقطاعية كان عليه أن يتكيف مع المادات الاجتماعية السائدة التي تحكم العبلاقة ببن الرجل والمرأة، وانبنت هذه الملاقة على مفهوم السمد والسود فكان من الصعب تفهم ميدأ الساواة باعتباره أساساً للتواصل بين الرجل والمرأة، واستحالة الساواة في الجنمع الإقطاعي أدت إلى تبادل الأدوار لتصبع المرأة السيد ومحبوبها العبد الطائع. ومن ثم حصلت الرأة على مكانة لم تعهدها من قبل. وهكذا وصلت المرأة إلى مرتبة التآليه في الشعر الفلسفي.

اما بالنسبة إلى ابن حزم فلم تكن المراة شيئًا بعيد المناسبة الى كانت حماضرة المنال، ولم تتجل له صلاكاً مقدساً بل كانت حماضرة الرودية تعاونه في سعيه إلى تحقيق مثاليات، لقد كانت مالذه الوحيد في أوقاته العميية لانها ارتبطت بالارض والرمان الذي يوفر الاستقرار الداخلي والطمأتينة. وإن كان بين حزم قد كتب عن ذكريات المب وبهر مبعد عن ذكريات المب وبهر مبعد عن المنابة فيأنها فعل ذلك ليهون عن نفسه بتذكر لحظات

الصدق في حياته، كما اشرباء وإذا اقتربت لديه لحظات العب بلحظات الصدق التي امثلك فيها القدرة على التمييز بين الحق والباطل، ويتردد مفهوم ابن حرّم هذا في بعض قصائد الطرب، فالعب الحقيقي على عكس العب الباطل له القدرة على تقويم سلوك المجي وهي مصد، الهامه،

ولكن هذا التماثل بين مفهرم ابن حرّم للصدق النابع من الحب والصدق عند الشاعر الطروب لايجعلنا نتجاهل اختلافهما في نظرتهما للمراة. روفسر لنا فيرانتي (١٩٧٥) مفهوم المعودة في الشعر الغنائي، فهي:

إما كائن مثالى يتعبد به الشاعر أو امراة حقيقية ببتقيها، لأن حبه ينطوى على رغبة جنسية واشتياق روحى فى أن ولقد تجاوز الشعر هنا مرحلة التغنى بالفلسفة أو الطبيعة أو فينوس لكى يتغنى بامراة حقيلية (ص ٢٠٠٦).

فإذا كان الشمر الطروب قد تقدم خطرة نمر الواقعية حديث كان الشماعير بالرغم من كل شيء بخطاطيا إمراة الشاعر بالرغم من كل شيء بخطاطيا إمراة وليس مرداً مجرداً، وإن كانت المراة هنا تساعد الشاعر على معاجمية المعين يعن الدوافع الجحسدية والروعية حتى ينظلب عليه يومقق الصدراء بين الأخريت إلا أن المتمام الشاعر هنا ينحصر في الحب من حيث هو وجود في حد ذات ينفصل عن دلالته الاجتماعية . فالصب يعمل بعيداً عن المرعى الأخدر رباكن منصاعاً لم مهاباً للإلهيت، خطى خلاف التغيير الذي يطراً على الحب في طوق الحصاحة النابع عن الرعمي الذاتي والتضاعل مع طوق الحصاحة النابع عن الرعمي الذاتي والتضاعل مع الأخر، تأتي تجرية المحب في الشمحر الطروب من لفة ترمز إلى تمول الحب ويالتما مع الأخر، تأتي تجرية المحب والمحارية من لفة ترمز إلى تمول الحب ويترية بشكل إعجازي.

الحب الروحى متمثلاً في العثراء الطاهرة

وإذا كنان الشحر الطروب قد تأثر بشكل طفيف بالنزعة النئيوية في العب فإن الكنيسة الكاثرايكية جات بذكرة المغزاء حريم فراجية هذه النزعة النغوية معا اصاب فده النزعة بانتكاسة حقيقية، فاستبدات مسيدة اصبح الراهب فارس مريم، وبالتالي فراري العب وراء اصبح الراهب فارس مريم، وبالتالي فراري العب وراء أبيات من الشعر «الراقية النمقة» على حد قول بريغو (١٩٦٥) التي داسهمت في خلق أدب رفيع اسدل على المياة ستاراً يفضي قيمها، (١٧٦) ومن ثم تراجعت الكتابة الوراعية التي غرس دعائمها ابن حيزم. وياتي قول أوبرياغ (مدتاكمة)

لم يوفسر تراث الأدب الطروب الجسو الملائم لتطوير الأدب نمو أفق يتسع ليشمل الواقع بكافة مستوياته (ص ١٧٤).

الحب في القصيص الرومانسي

أما في القص الرومانسي فقد استبدات القصص الملحمية التي دارت حول الفناع عن الدولة المسيحية والاشغال بالحروب الإقطاعية بقصص الحب، وقد طرا منا التغيير في مقبة تاريخية ارتقت فيها الأفاق الفكرية بينا تازمت الأحوال السياسية. فعلى المسعيد الثقافي لعبد الحرب دور الدوسطا، ونقل الخروبيين الظلسفة لعبد المراحبة وتثقف الدارسون على يليمهم. وترتب على ذات الدارسون على المعجمة الإربيين على نظمة الإربرييين على نظمة الإربرييين على نشعة الإربرييين والصور في أعلمة الإربرييين الشاهمين والمعلم المسعود على نظمة الإربريين على نشعة الإربرييين الشاهمة الإربريين على نشعة الإربريين الشاهمة الإربريين الشاهمة الإربريين الإرباء الشاهم والمسور

زواج المسلم والمسيحية في القص الرومانسي

ظهر انقسام جاد في فكر العصبور الوسطى بين ما هو مقبول فكرياً وما هو مرفوض سياسياً . فقد كانت اللغة العربية هي الوعاء الثقافي ببئما كان الإسلام عقيدة تنافى السيحية ولم يتصور القصاصون مخرجاً لهذا الانقسام سوى بطرح فكرة زواج السلم من السيحية لبحل الوفاق بين الحضارتين المتنازعتين. وتورد لنا ملتزمكي (١٩٧٧) في كتابتها سلسلة كاملة من القصيص الرومانسية التي تدور حول هذا الموضوع، وقد كان القص الرومانسي مناسباً لهذا المضرع الذي تتعدد فيه الرؤى وتظهر التناقضات بين الأنا والآخر. فالخطاب هنا يختلف عن الشعر الغنائي الذي يستخدم «لغة مكثفة لشحنة عاطفية عالية؛ على حد قول شكولز (١٩٨٥ ص ٤٨). أما القص الرومانسي فهو يمدنا بصوت المحب والمحبوبة معاً، مما يستدعى تأويل القارئ أيضاً. فالقصة الرومانسية تعبر عن الحاجة إلى إعادة تأويل التاريخ الواقع وليس فقط الحب الواقع. وجبنما تتأرجع تجربة الحب يكون هناك اجتياج إلى مساهمة الجمهور في تقييم الأحداث فبينما لا يتطلب الشعر تبخل الستمم تتطلب

القصمة الرومانسية ذلك لأن هذه اللحظة ذات طبيعة جدلية.

ريشيوع محور الحب بين السيحية والسلم في المسلم في المصور الوماشي يبرز إشكالا لا يحل سوي برزواجهما، حيث يشمر عن ذلك مواود مزدوج الهوية يجمع بينهما معماً وعادة ما يكون هذا المواود تصنفه أبيض ونصفه الآخر أسود (١٠). إلا أن هذا المواود يوسط بين شحمين متحاربين بروابط الالفة، وهو بدلك محقق علم العامة في المعصور الوسطي، وقد ساد الصب للايدلولجية الدينية والسياسة، ويالتالي انحوم مفهوم الحب الدنيوي مرة آخرى ليصطبخ بصبغة دينية. مقالتهائة التي تشترك فيها معظم هذه القصص يهتدي عبدتي البطل السلم إلى المسيحية ولا يتأتى هذا الاهتداء فيها البطل السلم إلى المسيحية ولا يتأتى هذا الاهتداء أعجازي يغيل الحب.

وهناك قصة رومانسية واحدة تللت من هذا النظور الفعيق للحب وهى قصة فلوريس ويلانشطور Floris et القعيق Blanchefleur التي تدور حول زواج السيحية بالسلم وهى تطرح منظوراً سرديا ثنائياً يعكس عالم الحبيبين الداخلى والعالم الخارجي الحيية بهما، فيتتبع القارئ بالنظور السردى الداخلى عمر تطور المنظور السردي الخارجي، فتواصلهما الداخلى يتصفق حينما يتقبل المتبعم الخارجي فكرة زواجهها.

فلوريس وبلانشفلور

اكد النقاد مراراً أن فلوريس وبالنشفلور هي إحدى القصص الرومانسية التي تستمد مصادرها من الثقافة

العربية (١٤) بالرغم من أن أحدًا لم يعثر على نظيم عربي لها. وترجع القصة إلى أصل فرنسي ظهر في القرن الثاني عشر، وترجمت إلى أكثر من اثنتي عشر لغة. وقد ظهرت في إنجلترا في القرن الثالث عشر (١٠) . وتدور القنصبة جنول فلوريس وهو ابن حناكم اندلسي مسلم ويلانش فلور وهي جارية مسيحية. ونشأ الاثنان معاً مجمعهما الحب. وأراد أهل فلوريس أن يفرقوا بينهما فأرسلوه في مهمة وياعوها إلى تجار من بابل، باعوها بدورهم إلى أحد الأمراء فيضمها الأمير إلى جاشيته ويهيئها لتكون زوجته في المستقبل. وعند عودة فلوريس الى مملكة أبيه أشبروه بأنها قد ماتت فأقدم على الانتمان واضطر والداه أن بضراه بالمقبقة خوفأ عليه فتركهم للبحث عنها. وذهب متنكراً في زي تاجر، ويعد بعث دوب عثر عليها مسجونة في أحد الأبراج. فقام برشوق الحارس الذي سناعده في التسلق إليها في سلة الورد التي تصعد إليها كل صباح، ولكن سرعان ما عرف الأمير بالأمر ويكتشفهما معا فيحكم عليهما بالموت. وعند تنفيذ حكم الإعدام يتبارى كلاهما لتنفيذ حكم الموت قبل الأغرمما يستثير شفقة الأمير عليهما ويصفح عنهما. فيتزوج الحبيبان ويعودان إلى مملكتهما.

المنهج الدنيوي في فلوريس وبالانشفلور

تهد ملتريكي (۱۹۷۷) أن هناك ترازياً بين تلك القصاءة. ففي باب القصاءة. ففي باب القصاءة و القصاءة. ففي باب منافعتي مذاب الفراق، يربري أبن حترة من مناهم التي نشام القصاء الروافية. والكن محاولة التي نشام القصة الروافية، بطوق الحمامة تثير كثيراً من المحلل عليه بحق هو تأثير المحلل عليه بحق هو تأثير المحلل عليه بحق هو تأثير

كتاب ابن حزم في نشر روح التسامح بين الأديان التي تزكره تصة فلوريس وبالانشفلون فمحور القصة هو زواج السلم من السمحية ولكن بالانشغلور لا تتزوج من فلرريس لجرد أن تهديه إلى السيجية مثل الأخريات في القصص الرومانسية الأخرى، فالحب الذي جمع بين فلوريس وبالانشفاور يخلو من أي دواقع أيديولوجية وله وجود حيوى منذ بداية الحدث إذ لا شيء يعترض طريقه. وهو يضرج عن التقاليد المتمثلة في النفوذ الأبوى والتعاليم الدينية. فعلاقة الحب بينهما تلغص روح التسامح الديني التي اجتاحت الأندلس في أزهي أيامها. فوالدا فلوريس لا يرفضنان زواجبه من بالتشلقور من منطلق التعصب الديني ولكن من منطلق عدم التكافق الاجتماعي(١٦)، عندما يكتشفان مدى تعلقه بها فهما يساعدانه في رحلة البحث عنها. وفي معظم الأحوال يدل التسامح الديني على الفكر الدنيري للجماعة، أي على تحررها من التعصب الذي يرفض تقبل الآخر فإباحة التراوج بين بينين مختلفين تعد هنا دلالة على بلوغ النضوج الفكري.

ففى قصة فلوريس وبالانشطار ببلغ التألف الروحي ببن الحبيبين (روته عندما يتجسد ظاهرياً من التوافق مع جماعتها، هذا التوافق يتحقق عبر مرحلتين. ففى الرجلة الالراني يحمصل فارريس على موافقة أمله بزراجه من بلانشطار رفن الرحلة الثانية يحمسان على عفو الأمير الذى يبارك زراجهها.

البناء السردي الثنائي والصراع الحضاري

يسعى البناء الثناني إلى جعل القارئ مشاركا في الحدث حتى يتالف هو أيضاً مع فكرة زواج فلوريس

وبالنشفلور مثلما تقبلته جماعتهما، وبالتالى يتغلب على ازدواجيته الحضارية التي تؤرقه.

فتلك الازدواجية الحضبارية التي يستلها فلوريس السلم وبالنشقاور السبحية تتشعب إلى ثناثيات أخرى ميثل الثنائبة بين الحب الحسبي والروحي، وتشبابه الحبيبين العضوي والروحي وعندما يحل الصراع بين المبيبين في المسترى السردي الداخلي ينتهي تدريجياً اصطدامهما بالجماعة على المستوى السردى الخارجي، وينمو التوافق الدخلي بين الحبيبين خلال عدة مراحل. ففى المرطة الأولى يتم التعرف على الآخر بوصفه صورة ومرأة عاكسة للأنا. وتستدل فيرانتي (١٩٧٥) على ذلك من بعض الشواهد في الحديث، فقد وإد الحبيبان في يوم واحد، وقامت بتنشئتهما امرأة واحدة، ويتشابهان في التكرين الخلقي والفكري، حتى أن تشابههما الخلقي هو الذي سياعد فلوريس في بحثه عن بلاتش فلور، حيث بتذكن الغرباء بلانشطاور برؤية فلوريس ويسهل عليهم مساعدته في العثور عليها. ويبدو أن أوجه الشبه بينهما قرية حتى أن الأمير لايستطيع أن يفرق بينهما عندما بعثر على فلوريس في حجرة بالإنشفاور ولأول وهلة يعتقد أنه رفيقتها . أي أنه حتى الاختلافات الجنسية بينهما قد طمست (ص ٧٨). وأود أن أضيف أن هذا الثمثل الخلقي والفكرى بينهما يعكس التآلف الداخلي الذي يربطهما. فعلى الرغم من اختلاف الخلفية الثقافية لكل منهما فهما محملان خصائص متشابهة تهيئهما للزواج المتكافئ.

وفي المرحلة الثانية يؤدى انفصالهما الجسدى إلى ارتقاء حبهما إلى مستوى أعلى من الوعى بالذات. فقد

كان اكتشباف المعب للأخر من المرجلة السبابقة بمثابة اكتشاف لتلك الشاعر الدفينة الكامنة في صميم ذاته، والتي جأن الوقت للتأكد من صلابتها. هل تقوى هذه الشباعر على دفعه لإنجاز فعل إيجابي؟ ويعد قرار فلوريس لاجتياز الصعاب ليلحق بمحبوبته إجابة عن هذا التسائل. فإصراره على معارضة الأبوين أو السلطوية الستبدة على الستوى الخارجي بدل على توفر إمكانات هائلة لديه تساعده على تعرف القدرات الكامنة في ذاته. أما سعيه للمغامرة والبحث عن محبوبته فهما يعكسان تطلعه لتحقيق مثل أعلى يسعى إليه. وتأتى هذه المعامرات اختباراً لمدى صالابة إرادته الذاتية. وإن كان وعيه بإرادته الذاتية في المرحلة الأولى قد ساعده على اتضاد قراره ووضعه في موضع الفعل فالغامرات التي اجتازها في المرحلة الثانية تبرز عزيمته القوية على تصقيق الرباط بينه وبين مصبوبته. وينعكس ذلك على الستوى السردي الغارجي باستجابة جماعة الغرباء لالحاجه في السعى للاهتداء إلى محبوبته.

ويأتى انتصار فلوريس الأخير عندما يصل بالفعل إلى محبويته ويجتمع بها في القامة، ويتأكد ذلك الانتصار في البناء السردي الخارجي هيئما يصفح عنهما الأمير بعد أن يلمس معنى إصرار كل منهما على افتداء الآخر وكانهما بذلك قد ارقعا عليه حكماً بالتسليم بحبهما بدلاً من أن يوقع هو عليهما حكماً بالإعدام.

فالثنائيات التى تظهر نتيجة انفصال الأنا والأخر فى بداية الحدث يتم تنويبها تدريجياً بفضل عزيمة فلوريس التى تتواد عن حب دنيوى يتألف فيه الحسى والعقلاني

وتتشابه شيه الملامح العضاوية والفكرية وتتوجد به المسيحية والإسلام شهو حب تتبع قانون الحياة الذي يتميز بالنمو المستمر وليس الاستقرار أو الثبات أو التامل الساكن.

ويبدو أن القارئ في العصور الوسطى لم يكتف بتك النهاية حلاً لإشكالية المسراع بين الحضارتين. لذلك أضيف إلى المدت نهاية غير متوقعة هي اهتداء فلريس إلى للسيحية قبل زواجه من بالانشفارر، تنشياً مع الرائ

إحباط مفهوم الحب الدنيوى

ويبدو لى أن هذه النهاية مقحمة على النص الأصلى

- إن كان قد وجد بالفعل - لأنها تفسد النمو الطبيعي
للبناء الرئيسي في القصمة الذي يتصحور حول فكرة
تحقيق الذات بالعب. فقد نشا الحبيبان معاً منذ الطفراة،
ولو كان الاثناء حققا التوافق الجسدى والفكري معاً
فكيف ينظهم شجأة عنصر اختلاف المقيدة في نهاية
للكيف ينظيم شجأة عنصر اختلاف المقيدة في نهاية
المكيف كما تأتى تلك الخاتمة غير المتوقعة لغسد التألف
الذي ساد القصة إلى جو من التناجر تنتصر فيه عقيدة
على الخري،

فسالتـقامل بين للنظورين السسرديين الداخلي والظاهري، يتم بسلاسة قبل واقعة الاعتداء فالمراحل التي يمر بها فلوريس للتعرف على ذاته على المستوى الداخلي يقابلها اعتراف جماعته بأحقيته على المستوى المسردي الخارجي. فموافقة والديه على رحلة بحثة على المستوى مصميريت ويفران الأمير للمجيمين يدرهنانا على ان

الجماعة لها القدرة على استنباط قيمة من الإنجاز الغردى تتفق مع نسقها الأخلاقي.

ولكن يبدو أن مجتمع العصور الوسطى قد أبي أن يتقبل هذا اللغورم الدنبوي للمب، فيضرنا مارون W. R. Barron (١٩٨٧) بأن النسخة الفرنسية تضيف منظوراً سياسيأ وبينيأ فيصبح العبيبان الصغيران اجدادأ للملك شماريقان ملك فمرنسما (ص ١٨٣)، والمعروف تاريضاً أن اللك شاريان قد أحرز انتصار السيحية على الإسلام. فالتسخة الفرنسية أدخلت الأيديولوجية الدينية التي تفرض الإصلاح بالاهتداء الإعجازي، فكان من الصبعب أن يسبود القبهوم الدنيبوي في القبصص الرومانسية لأنها ارتبطت بالثقاليد الكنسية التربوية. فنحن تعرف عن يوجيين فيشافر Eugene Vinaver (١٩٧١) أن هذه القصص الروسانسية التربوية كانت تذرح من المدارس التابعة للكاتدرائيات الفرنسية في القرن الثاني عشر (ص ٢١)، ومرة أخرى أضيفت إلى الحب الظلال الدينية. فبالحب يتحول الحبيب من كائن إلى آخر بأسلوب خارق يبتعد عن تجدد الذات بعقلنة الرعى. فانحرف الحب بعيداً عن الحياة الدنيا بدلاً من أن بتحه منديهاء

التضاد العاطفي للحب في ترويلس وكريسايدي

شهد ادب المحصور الوسطى تذبيباً بين الحب المصمور المصمى الدامس والحب الوجي كما يتضع لما ذلك في تريياس وكريسايدي لتشعوس، الشاعر الإنجليزي، فيعمل هذا المعل تضاداً عاطفياً في مفهوم الحب اثار جدلاً بين التخلف عند اختلاط حرف التخلف المحمدة القد مسئلة البعض

برصفه عملاً ينتمى إلى تراث الحب الطروب(١٧) بينما اتفق الآخرين على تبنيه التعاليم السيحية.

فيعد لهيس C. S. Lewis العمل «تتريجاً للشعر البروفنساني المسحون بالعاطفة ولكن مفهوم تشبوسير للحب هذا يكاد يقترب من الفهوم الرومانسي للحب الذي ينتهي بالزواج، (ص ١٩٧). ولم تجد تك الأطروحة استجابة من النقاد المعاصرين. فقد أشار معيضيهم إلى أن قراءة النص من منظور الحب الطروب يعوق نهمه. فيرفض روبرتسون. D. W.Robertson . ١٩٨٠) الفكرة التي تزعم أن الحب الطروب كان يعد من السلمات في المصور الرسطى ويضيف أن ظاهرة حب السموة ذات الرقعة ما كانت سوى عاطفة وثنية كانت تبسود في الأزمنة القديمة وقد أدانها المحدثون حينذاك (ص ۲۰۸ - ۲۲۱)، كما أنها لم تكن مقبولة لدى الرأى المام الإنجليزي في المصور الوسطى، ويدلل على ذلك باقتياس جيزء من مرعظة القاما قوماس برادواردين Thomas Brad Wardine عام ١٣٤٦ في الاحتفال الذي أقيم بمناسعة الانتصبارات التي أدرزتها إنجلترا في اسكوتلندا إذ قال مشيراً إلى أعداء بريطانيا النين لحقتهم الهزيمة:

إنهم يزعمون بان المرء لا تشتد همته سوى بالحب فالمحسارب الشسفوف هو المحب الشغوف.

ویهاجم براد واردین مذهب الإخالاص لکیوبید او فینرس ویری آن انتمسار الإنجلیز یرجم لکیع جماح شهرتهم (ص ۲۲۲). ویناء علی ذلك یری روبرتسون آن ترویاس وكریسایدی تمكس فلسفة بیشوس Boethius

كما جادت في كتابه «السلو Consolation» وهو كتاب قائم على اللاسفة السيحية التي قوامها العفة. ويخلص وويرتسون من ذلك إلى أن تشوسر قد تناول موضوع العب بشكل ساخر يدعونا للإشخاق على الحبيبين لوقي عهما في الخياضة فالعمل المساوريل بالزقار بينما التي انغماس ترويلس في عاطفته إلى نبد المثل والاستسلام للقدرية (ص ٢٧١ ـ ٤٨٢).

ترويلس وكريسايدى بين الحب الوثنى والحب المسبحى وني حقيقة الأمر يحاول تشويس جاهداً أن يكتشف طبيعة الحب من ببن تأويلاته للتعددة فلم يتيقن مفهوم الحب الدنيوى لأن الساحة الأدبية شغلتها حينذاك ثنائية الحب الوثني (الحسى) والحب الروحي (السيحي). لذاء تسفر القصيدة عن ازدواجية تجمع بين الحب الرثنى الذي سياد في العصبور القديمة والحب الروحي الذي ظهر في العصر السيمي. ونستدل على هذه الأزدواجية من دعاء ترويلس، الذي يوجهه إلى فينوس ومارس وفيبس ومركوري وديانا ويهوه والأقدار، أي أنه يجمع ألهة الأوثان والله في العهد القديم والجديد، دون أن يسيء إلى المقيدة السيحية. ولاتستخدم الإشارة إلى الهة الأوثان لجرد إضفاء الجو الكلاسي على العمل كما يزعم فرانكس J. Frankis من ٥٨)، إنما يدل ذلك على إصبران تشبوسين على تاكيب هذا التخباب العاطفي طوال الوقت. فهو لايرجح واحداً من المفهومين على الآخر لفرض معاييره الأخلاقية ولكنه يتبنى موقف الراوى البعيد عن الصدث، حتى إنه عند تأزم الموقف يستدعى لنا المصادر التي استقى منها الصدث حتى لايحاسب على دلالته الأخلاقية(١٨) بل إن حديث الراوى

في اقتتاحية القصيدة يمكس هذا التضاد العاطئي، فهو
يدعو القارئ الشاركته في تفسير الإشكالية التي تواجهه
والتي يصعب عليه مواجهتها بمغرده، ومن ثم يدا الفط
السردي في طرح احتمالات متعددة.. أو على حد قول
بعيوتاني (۱۸۸۷ مر ۷۰۷) يواجهنا
بخيار تاريخي.

صراع ترويلس بين الخيار الذاتى والاستسلام للمعبود الزائف

وإذا كان المؤلف يسير الأحداث فهو بترك لكل حدث احتفالات عدة للتفسير دون تبنى رؤية بذاتها أو تحديد مسببات لما يدور داخل الشخصيات. فترويلس يعاني من صراع داخلي منذ الثقائه بكريسايدي، وهو الذي كان من قبل شديد الصلابة لايهتز لأي شيء. فيقع أسيراً للحب بعد أن كان صرأ، لايضضع له بينما كان الجميع يخضيمون له (سطر ٢٢٧ ـ ٢٣١) فمنذ اللحظات الأولى للمدث نحن بصيد تضياد عناطفي بين المرية الذائية والقدرية يقابله التخباد العاطفي ببن المد الوثني (الحسي) والحب الروحي (المسيحي). ويرى معظم النقاد أن فشل ترويلس في الحب يرجع لاستسلامه لشهواته وبالتالي . جسب منا يقول فوائكس (١٩٨٧) . فهو لايستطيع أن يرى الخلود سوى بعد الموت (ص ٧٠). وقد حاول فرائكس مع أخرين أن يستخرجوا من أحاديث ترويلس مايدل على أنه خرج عن الفاهيم الوثنية التقليدية التي سادت عالمه محاولاً تفهم الله بالمفهوم السيحي (ص ٦٢). فهذاك اتجاه عام لاعتبار ترويلس منشقاً عن الرثنية وشعوفاً بالحكمة السيحية. ولكني لا أرى أي إشارة في القصيدة لهبوط الرحى السيحى على تروياس فهذا

تفسير تاريخي خاطئ. كما أنه لا يشفق وسير الحدث الشعرى.

فمنذ بداية الحدث يت مسارع الجانب الحسى والروحى بداخل ترويلس، فسالمازق الذي يعساني منه لا يقتصر على الفيسار من بين البديلين المسيى أو الروحي، الفيار الصرا أو الاستسلام للقدرية ولكنه يتسامل عن طبيعة الغير في حد ذاته. وفي حديث له في الجزء الأول (سطر ٤٠٠٠ / ٤٠) يتأمل اسباب وجود الحب وطبيعة، ويتراوي له الحب عاطفة تنطوى علي تضاد، فعديئة تنطوى على المساد، فعديئة تنطوى علم الكلم المان عالمة تنطوى علم وكلما نها مقدرة الإسرة وسنة يستتبعها ارتباح وكلما نها من ينبرعه استزاد اكثر.

فالثنائية التي يُدمسها تشويسو بين الحمي وأرسي تشيير فقط إلى الثنائية بين. الوثيني والسيحي وإنما تجسد الثنائة الكامنة في أي ملاقة إنسائية تنبية على الحب، وذلك يعسر ثنا أيضا استشدام تشويسو لبعض النيمت الأبية الرائجة في العصور الوسطي والتي تمثل المصراع بين فينوس والعذراء مريم فهي تعير من الازدواجية في طبيعة الحب البشري الضائدة. وذلك استطاع العمل الإدراعي لمتشويس أن يجتنب القراء إلى يومنا هذا فهو لم يقتصر على الهدف الدروي بعداوله الديني ولكنه نشد سير أغوار للفس البشرية.

فالخيار الذي يواجه ترويلس يتطلب منه إما التمسك بإرادته الذائية الحرة أو الانتهاد وراه المفاهم السائدة المجاعة التي لاتعترف بالحب وتراه مصدرًا الطنقاء على المفاهم تعرق ترويلس ولاساعده على تفسير مشاعره الجياشة فهو في صحاراع بين الأعراف الاجتماعية الجياشة فهو في صحاراع بين الأعراف الاجتماعية ومشاعره الشخصية، والماؤق الذي يعانى منه ترويلس

إنما يجسد الصراع الذي كان يماني منه المجتمع في زمن تشبوسير، فعند ختام العصبور الرسطى بدأ القوم يستشعرون ما «بالتجربة الفردية من متعة، كما يخبرنا سببرنج (۲۷ ص ۱۹۷۱) A. C. Spearing سببرنج الفرد في إيجاد علاقة شخصية تربطه بالله وبالأخرين تختلف عن العلاقة الجماعية التي رسختها المفاهيم الإقطاعية في العصمور الوسطى والتي انتفت عنها الفردية. وعلينا أن نتفهم مأزق ترويلس من هذا المنطلق فلقد عقد العزم على أن يكتشف بنفسه سر تلك الشاعر المهمة التي سرت في نفسه وأسرت لبه. وعلى عكس ماروجه النقاد مانني لا أرى أن الحب عن الذي تسبب في قهر عزيمته ولكن لحقته الهزيمة عندما صنع من الحب إلها زائفاً. فقى الجنزء الأول (سطر ٢٥٦ - ٢٧٢) مخب نا الراوي مان ترويلس قد جمعل من كريسايدي صورة اختزنها في مرأة عقله. فلم تكن كريسايدي ولكن صورتها هي التي أبتفاها. فحبه لها لم يكن حباً بنيوياً لامرأة من الواقع ولكنه صنع من هذه المرأة معبودًا زائفًا يقمه من حماة الدنيا إلى عوالم غيبية غير مجددة المالم.

ناصبح حب تروياس مروباً من الواقع وليس مواجهة له، تشتيتاً للعزيمة وليس تونايفاً بناء. فلقد تمرد على اخلاقيات الجماعة وتخلى عن قيادتها ليصبح فارساً لكرسيادي يحارب من أجلها فقط راكته بذلك قد تحول عن الوثن الذي تعبيد وثناً أخر صنعه بناسه. فقد مرر نفسه من العقائدية الجماعية ليمتنق عقيدة من وحيه الخماص. لذلك لم تؤهله إرادته لمحربة العقل ولكتها أوقعته في شرك للعرب الزائد، فقد ضارية الماتية عينه في شرك للعرب الزائد، فقد ضارية الإرادة غايرة من شرك للعرب الزائد، فقد ضارية المناسة بينا يعتنية عينها دينوية.

لقد عاش ترویلس اسیراً لسلسلة من الارهام، فتوهم سیطاً بینه و بین محبوریة، وهنا یسخر تشموسر بعض سیطاً بینه و بین محبوریة، وهنا یسخر تشموسر بعض العناصر التقاییدیة التی شاعت فی العب الطروب مثل المربعة اینت النامسر تؤدی إلی خوار المربعة اینت النامسر تؤدی إلی خوار المربعة المحب المتعاد المربعة عبد المربعة المربعة المحب المتحاد المربعة المربعة المربعة المربعة المحب المتحدد المربعة عبد الروسيط، وربعا كان يتم عبد الروسيط، وربعا كان بنام عبد الروسيط، وربعا كان بنام عبد الروسيط، وربعا كان بنام عبد الروسيط، وربعا كان المحدد و الروسية بابعادها الساء التصرف وتسبب فی فراقهها.

كريسايدى والنظام الاجتماعي

يختلف الحب الذى تحمله كريسايدى لتروياس في طبيعته عن حبه لها. فهي طلتيم بالاعراف الاجتماعية ولاتحيد بشطاعيها عنها. إلا أن نظرتها الواقعية للحب جعلت النقاد يكيلون لها الاتهامات الخاطئة. فاعتبرها ورورتسون واخرون (١٩٦٥، ص ١٣٧٤) اسراة غير جديرة بالاعترام. أما لويس (١٩٥٨) فيجد انها تسفط في الهادية لعمم الترامها بالسلولة الغويم (١٩٨٩) أما يعيد قائمي (١٩٨٨) فيهيد إلى انها وتتصفف بخصائص الشريره (ص ٨٨).

ولكن الدور الذي قدامت به كريسهايدي لم ينبع من المواتها بل دفعت إليه دفعاً بواسطة النظام الاجتماعي السائد. وتستدل على ذلك منذ بداية الصدف، فباندريس

وهو عمها، والمتعهد برعايتها . أي خير من يمثل النظام الاجتماعي السلطوي . هو الذي يشجعها على الاستحابة لترويلس بالرغم من احتجاجها في بداية الأمر. كان باندريس يلعب دور الضحم السلطوي. ومما يشير السخرية أنه يدفع بابنة أخيه إلى حب ترويلس بشيء من الإجبار وكأنه يحول الصر إلى وسيلة قهر. بل إن العرامل الميتافيزيقية تعاونه على تنفيذ خططه. ففي الليلة التي يستدرجها فيها إلى بيته كي تقابل ترويلس تهب عاصمة تمنعها من الرحيل وتقع في الفخ النصوب لها. ويرى قرائكس (١٩٨٠) أن هذا الشهد بمثل رائعة في أن الكتبابة الكوميدية لأنه يجمع بين الجباد والقبرى والهزلي، مما يمنجه مذاقاً خاصاً لقارئ هذا العصير. وكأن العوامل الميقافيزيقية قد تكاتفت مع الخططات البشرية لإجبار كريسايدي على الإذعان وهي ترغب ولاترغب في أن. وعلى عكس سايزعسه رويريسيون (١٩٦٥) فيهي تستعدي الآلهة وتضاف أن تكين قد انمرفت عن الطريق القويم.

ومنذ بداية الحدث اعربت كريسايدى عن مخاولها من حيث هي المحدول على عصاية حيث هي من المحدول على عصاية القائد كانت تسمى للصصول على عصاية القائد مكتور. ويستقل باندريس ضمفها ليدفعها إلى تروياس. ومن جانبها فقد بذلت كريسايدى اقصى حالقتها للحفاظ على الأعراف الإحتماعية. لم تستدري تروياس إلى علاقة معها ولم تستسلم لحبه بلا وعى. فلم يجتاحها بحدية واسترشدت بناراء الأخرين فيه لتقييم بسالته بجدية واسترشدت بناراء الأخرين فيه لتقييم بسالته ويذكانه ومكانته الإجتماعية على بالإعتماعية على النها لن تلام على ذلك فيهنما اعتبر تروياس حبه لكريسايدى اسرا

خاصا سعى إليه من ثلقاء نفسه، لم يكن ذلك هو الحال بالنسبة إلى كروسايدى التي وجدت في الحب درعًا اجتماعيًا لحمايتها، قما تبتذيه كروسايدى للنسها لا يختلف عما يختاره الآخرين لها، ولا يجوز لومها على ذلك. فبينما حراية ترويلس إلى إله من همنه رات هي فيه ما يراه الآخرين، فالانشان استخمتها إرادتهما ليس لتمرف الذات بل لخداعها لا غراية في أن كليهما لم يتبادلا الحديث مع الآخر ولو لرة واحدة.

فهناك معاناة مزدوجة يستشعرها ترويلس عندما يفتد حبيبته مما يترتب عليه فقدان حيات، تل الماناة الزدوجة عاند منها كريسايدي ايضاً حينما اشمطرتها حاجتها المعماية للامستسلام له، وموة اخرى عندما رحلت خارج البدائد وابتصدت عنه واضطرت صرة اخرى ان تسمى إلى المصابة لدى يدوميدس. وفي كقتا الصالتين انسطرتها الشمعوط الاجتماعية إلى تقبل تلك الحماية ولكن ما تبيمه الاعراف الاجتماعية مرة لاتبيمه في كل مرة. وفي الحقيقة تلك هي الماساة المزدوجة، فالمحرك الحقيقي للأحداث لم يعد صعفات القدر أو أمزية الأنهة الأنهة الأنهة الأنهة المحية المعيد بترويلس وكريسايدي كما يرى بدوقاني (١٩٨٧، مس ١٢٧٧).

القوى المعرقلة للإرادة الذاتية

ويدين فرانكس (۱۹۸۷) واخرون المجتمع الرئني الذي يعيش فيه الحبيبان والذي لم يكفل لهما الزواج بالمفهوم السيصي، فالقصيدة تخلو حتى من الإشارة إلى هايمن إله الزواج (ص ۲۵). وفرانكس على جانب من

الصمواب. فعندما تشتعل الحرب وتفرق الأحداث بين الحبيبين لايستطيع ترياس أن يشخد قداراً بنسأن كريسايدي بارى أن السبب رواء الماساة ليس افتقاد الرياد السيحي الإبرى كما يزعم فرانكس ولكن لافتقاد ترياس روى الحسم. فهو بيرى عدة حضارع ولكن يترك الامر في النهاية لكريسايدي كي تقديد، ويذلك يكون ترياس قد شل إرادته باستصلامه لاختيار الجماعة. فقد فرض الاختيار لامراة تزمن لما تفرضه عليها الجماعة. فقد خيلةً من الفضيحة الاجتماعية الفقاد مفهوم الزواج على المسمو والاختيار الفاتي.

ففى مجتمع تسويد القيم الجمعية يظال الفرد حبيساً في إطار ضميق من الذاتية. هذه الذاتية المصدودة تعوق مشاركة المحب الفطية في احداث الزمن الواقع. فالوعى بالذات في سياقها التاريخي يزدي إلى اكتشاف الحقيقة الإيدية التي تسمو فوق الزمان والمكان.

ولكن لم يحدث هذا في تجرية ترويلس فعندما داهمه الحب في البيداية اقسمم أن يضوض المسارك من أجل محموبة، فقد سخر قدراته في خدمة صدم صدعه من أولهامه لا من أجل قيمة مقبقية دائمة. ويتكرر ذلك في المحركة الأخيرة فهو يقتل لأنه يحارب بدافع الانتقام الذاتي من الإغريق الذين سلبوه محبوبيته فلم يقتل ترويلس ولكنه استسلم للموت حين خارت عزيمته لم يجد بديلاً لهم جماعت سوى الاستسلام لقهر معبوبته. فقد عصورة الانا والأخر في سحابة من الوهم نتيجة غلت صورة الانا والأخر في سحابة من الوهم نتيجة لتربيق الحب

وإذا كان ترويلس يتعرف على العب الروحي بعد الله عندما يشترك مع الراوى في انشوية تسبح الله وتدع إلى حيث السبح الذي يفوق كل شيء آخر - فياتي ذلك لا ليناقض ما جاء من قبل، فظهور المسيح في آخر النمي يبرز أهمية أن يحيا البشر في غمار الزمن ويتجارزه في أن، حتى يجتازوا السياج الضيق الذي تفرضه الأنا بمناها المحدود.

توازن الأضداد في العلاقات النصية

ولكم بعن القارئ كسفية الوجود في زمن واقم واجتيازه في أن عليه أن يندمج في الحدث وينشطر عنه. فمثلما خاض ترويلس تجربة أليمة حتى استطاع أن بوازن بين متطلباته الإنسانية وتطلعاته الروحية فعلى القارئ أن يخوض التجربة نفسها ليحقق التوافق بين الإنساني والرومي، ويؤكد الراوي على هذه الازدواجية في علاقة الحب بين حين وأخر حتى التفوت القارئ، بينما يظل هو خارج الحدث طوال الوقت. فبينما يندمج القارئ مع الشخصيات في الحدث يتدخل الراوي ليعنعه من الالتحام التام. ومن ثم يعايش القارئ الصدث عن قرب وعن بعد. فهو يشارك ترويلس في معاناته الإنسانية لتحقيق ذاته بالحب ولكن تعليقات الراوى تساعده على تجاوز تلك التجربة برؤية كاشفة. وكأن المعاناة التي يجتازها الإنسان لنقائصه الإنسانية هي السبيل الوحيد الرؤية الكمال الإلهي. ولكن القارئ يتفوق على ترويلس بقدرته على التحكم في الزمن بالوعى الذي يتبيح له مجاوزة الحاضر ليقرن الماضي بالستقبل.

فتشوسوريمي تماماً آنه يضاطي مجتمعاً مسيحياً يصغي إلى حكاية حب تأتى من مصادر رئتية. فهر يقوم بدور الصلاح الذي يبدور الشلازم بين العالم السطلى الروحي فيبات يؤكد الحب الروحي فيبات يؤكد الحب الإنسانية. وهنا تكن المارقة. فهو يجمد العلاقة بين الشحوية. فالرعي بالحقيقة الإلهية تتمثك الشجوية الشعوية في لمخلة التيزيو. وبالتالي فالتجرية الشعوية في لمخلة التقريق بدلول الحياة تساعده على تحقيق إرادت. فلا التعرف الرواية عن عدلول الحياة بيناك إرادته. فلا الشعوية المنافقة إلى المنافقة على المنافقة الإلهية يملك إرادته. حتى لو لم تتوفير له المنافقة الإلهام من شبكته المنافقة المنافقة على الحياة مثلما حدث لترويلس. القدرة على تحقيقها في الصياة مثلما حدث لترويلس. ولكن ذلك لا يقلل من قيمته الإنسانية، مثلما حدث لترويلس. التقليل من قيمة الحياة بتنافضائها إذا ماقارناما بالكمال

لذلك لإمكننا أن نشقق مع النقاد الذين يزعمون أن القصيدة تقوم حكاً مصيحياً للحب لأنها تبرز حشمية الزوج، حيث يتناقض ذلك مع مفهوم الحب الزيوج كما قدمه تشوسس منذ البداية لتلك الطبيعة الجدلية للحب التي تتنارجع مابين الحسبي والروحي من سبياق سياسي وينين تكاد تقترب من المفهم الدنيوي للحب. فقد أساب يتشوسر في تقديم الجرعة الناسبة لتحديث مفهوم الحب بنا يتلائم مم المتلقى الإنجليزي انذاك.

القني.

الخاتمة

تزامن ظهور مفهوم الحب بوصفه قدرة بشرية، مع الوعى بالذات من حيث مي قندرة قنابلة للنمس بفعل الإرادة. وقد سناهم كتاب طوق الحمنامة لامن حرّم في ترسيخ تلك الرؤيا. فلقد خرج عن القاهيم الاتباعية سواء اكانت عربية أو افلاطونية التي تعتبر الحب قدراً حتمياً، ليزكد أن الحب هو استجابة متبادلة بين الأنا والأخر. فهى علاقة واعية وليست صفقة تقوم على الراوغة مثلما صورها اوقيد. فالراة عند ابن حرّم ليست مجرد أداة متعة مثلمة صورها شعر الغزل بل لديها مايؤهلها للمحافظة على علاقة إنسانية قرامها التفاعل بين الحسى والذكرى. هذا التضاعل بسماهم في تحقيق التوازن الداخلي ونمو الوعى مما يجعل للحب وةليقة أخلاقية، فهو يساعد الفرد على التمييز بين الصالح والباطل. وقد بساعد للفكرين من أمثال ابن حرم على هداية مجتمع إلى الصلاح. وهذا يكتسب مفهوم الحب بعداً دنيوياً، لأنه يصبح أداة للتعرف على الذات في سياقها التاريخي. فالحب تجربة دنيوية تؤدى إلى وعي مكثف بالوجود في سياقه التاريخي. ويؤدى الوعى بالأنا إلى إصلاح ذات المحب رذات القارئ. فالسيرة الذاتية الاستعارية في طوق الحمامة تسجل نمو وعي كاتبها. وعلى القارئ أن بتمثل مذه التجارب الشخصية لامن كزم لتتفتح بمسرته بوعبه. وإن كان الحب بأتى بوصفه تجرية دنيوية ذاتمة فإنه بؤدي إلى الصبلاح الشامل لتأكيده القيمة الإنسانية. فالمد الدنيوي، لارتباطه بالوعى وصرية الاختبار بؤكد الإرادة الإنسانية الحرة التي تسعى إلى المسلاح وهي واعية بذلك وتنفى المسلاح الذي بأتي بالتحول الإعجازي.

ولم يستمر غير مقهوم الحب البنيوي في مساره الطبيعي. ففي اثناء العصبور الوسطى افتقدت أورويا الطابع الدنيوي الذي يبيح المفاهيم العقلانية. ومع ذلك، فقد إشاع كتاب طوق الحمامة رؤية حديثة جددت مفهوم المب في الشمر الطروب والقميص الرومانسية تجديداً ثورياً. أصبح الحب مصدر القوة الإيداعية لكتابة الشعر مما رفع من مكانة المراة مصدر الوحى الشعرى، فإن كانت المراة مي التي توعز بهذه الشاعر الشعرية الرفيعة فهي ليست بالكائن الوضيع كما اعتقد العامة أنذاك. وإذا كان الأدب الطروب قد أضفى على المرأة الرفعة فهو لم يعتزم بذلك مساواتها بالرجل. فلذلك رفعها من مكانتها الدنية إلى مرتبة التأليه. فالعلاقة منا ليست علاقة تبادل مشاعر ينبني على الساواة بل تبادل الأمكنة السفلي والعليا. فأصبحت الراة تشغل الأعالى حيث تهبط على الشاعر الطروب بالوجى الشعرى فتصيبه الرقمة بفعل إعجازي لا يتدخل فيه الوعي.

وظهرت بعض مسلامع العب النئيدي في القصمة الرومانسية لما يقيمه النص السردي من تعدد الرؤي، فهي تمكس علاقة الأنا بالمالم الخارجي أي تمزع بين في والتاريخ، وقد سمى الرأوي للموازنة بين الأنا والأخر بإتمام الزواج المختلط بين المسلم والمسيحية في قصة قلوريس وبلانشطار، فالتوافق بين المبيبين يعند ليشعل المباعة معا يقهي المصراع الداخلي والخارجي في المدن، فتجوية العب هنا دنيوية لأنها تصور انتصار الإرادة الفردية على الجمعاعية، فنتابع فلوريس وهو

يفوض عدة مغامرات تعد بمثابة مراحل لتعرف قدرات الذات في سعيها لبلوغ الراد. وتنتصر عزيمته القوية للابتم مي مجموبية ويحقق ذاك. فنحن بصدد تجرية حب سنيوة ذات دلالة اجتماعية. ولكن الاعداف النرووية التي سادت الدب العصور الوسطى تنظف في الصدث لتغير مساره، وجملت تطريس بمتنق المسيحية للزياج من بلانشطور، مما أساء إلى المفهرم الدنيوي للحب الذي سناد القصة منذ بدايتها، فبدلاً من أنهاء المسراخ بين الأن والأخر بالنوافق الناجم عن إرادة الطرفين استبيل هذا التوافق بمناصرة عقيدة وهزيمة الأخرى - أي التغلى عن الإرادة الذاتية بتحول إعجازي يغرض الإرادة الجاعية.

ثلك التعاليم الدينية اكدت التناقض بين الصب المسسى (الوشي) والصب الروحي (المسيحي)، واستمر ذلك حتى رئيس من رئيسيد الصب المبدئة ترويلس وكريسايدي يعكس إدراكا عبيناً بطبيعة الصب المجللة، في التناد العاطفي في الصب على شكل صدراع بين الاختيار الفردي والقدرية، ولم يمنع الصب للدويلس القدرة على الصمود لانه لم يكن قراء القفاعل الإساني واكن الترفيق. فقد وقع ترويلس بإرائته اسبيراً لهذا المبدي الزائف، مما سجنه في إطار الذاتية المنطة راعان قدرت على تجاوزها لبلوغ ما يتسم بقيمة خالدة. أي بالشهم المنازيق يقشل المجرد الزائفة عما تبديرة الإنسانية لتحقيق الخير العام، ويارداكه ضرورة كتابة تجربة الإنسانية لتحقيق الخارد الروحي كاد تشموسية يقرب من المقهوم الدنيوي للحرق الخارد الروحي كاد تشموسية يقترب من المقهوم الدنيوي للحرق نسق ظاهره يقترب من المقهوم الدنيوي للحر والحراكة ضرورة كتابة يقترب من المقهوم الدنيوي للحر والحراكة ضرورة كتابة يقترب من المقهوم الدنيوي للحر والحراكة ضرورة كتابة يقترب من المقهوم الدنيوي للحب ولكن في نسق ظاهره يقير

الهوامش

وأخرون

- ا. ترجد منها مخطوطة واحدة في ليدن Leiden Warneriana, 461
- ٢. استوعبت الحضارة الحربية ملامع ثقافية عدة استمدتها من مصادر غير إسلامية كانت قائمة لدى الحضارات القديمة للاقائهم التي تم فقمها، ما يجتفز الإسلام عمان عبد المنافقة عدل لم يعتقفوا الإسلام مما يجعلنا فعيل إلى تسميتها الحضارة العربية وليس الإسلامية لانها عربت كثيرا من المجموعات العرقية والجنسية مدن لم يعتقفوا الإسلام
- بالغسورية، سينما كانت العربية هي لفتها وبمامتها الحضارية وعلى سبيل المثال كانت ثقافة فريدريك الثاني ثقافة عربية في الوقت الذي كان العرب فيه قد فقدوا قوتهم السياسية، منذ مانتي عام، وهناك امثلة أخرى لذلك تقدمها ماريا روزا مينركال (١٩٨٧، هي ٣٠).
- ٣. مما يدعو للتذكير أن المسيمية نشأت في الشرق. أما الانفسام الذي هدت بين الكنيسة الشرقية والفريبة فقد وقع نتيجة أسباب قرمية
 - وسياسية وعندما اذكر المسيحية الغربية اقصد بها المسيحية التي اندمجت مع الحضارة الجرمانية. 4. انظر مقدمة الترجمة الأسمانية لطوق الحمامة
 - ه- انظر حدیث اندرجت ادبیات نفوی انفقات ۱- انظر حدیثاف فون جروندو (۱۹۶۸ ، من ۱۱۱ ، ۱۲).
 - ١٠. يرى چان فاديه (١٩٦٨) تماثلاً بين كتاب الزهرة و كتاب اندرياس كابيلياني الشهير عن الحب الطروب (ص ٢٢).
 - ٧. انظر أيضاً أورتيجا وجاسيت (١٩٥٢، ص ٢٧) وجاريتا جوميث (١٩٥٢، ص ٤١).
- A يؤكد أدورينج B. O'Donghue) رجود تشابه بين الصدير البلاغية منا والصدير المستخدمة في الشعر الطوب لجوينيتشللي (ص
 - ٩. انظر على سبيل المثال نيكل (١٩٤٦، ص ٢٧١) واخرين
- ١٠. ولقا لما ذكرته جيفن كان ابن حزم شافعياً ولكنه أصبح ظاهرياً فيما بعد معا وضعه في صداع حاد مع معاصديه، فلقد تبادل الطرفان الاتبامات بالكلر (ص ٢٢).
- ١٠. يؤكد بيثريل (١٩٩٤) ل. لل (١٩٩٤) إن إن حزم كان ذا حساسية فائقة حتى إننا قد نامس اثرها في الحياة الجديدة لدانتي عندما
 بصف لعظات النشرة عند لقاء الأهماء (ص. ١٩٠).
 - ١٢. يخبرنا جوبثاليث بالينثيا (١٩٢٨) أن تلاميذه اسسرا «المذهب الحازمي» بعد مماته (٧٠).
 - ١٣. يشير هوليس Hollis (١٩٧٣) من ٨٦) إلى أن أوفيد أيضًا أوجد علاقة بن الحب والوعي التاريخي
- ۱- انظر بیترواب (۱۹۱۶) وجونتالیت بالینتیا (۱۹۲۸) رنیکل (۱۹۲۸ می ۱۹۲۷) ولینن بروانسال (۱۹۱۸ می ۱۹۲۷) وجارٹیا جوبیٹ (۱۹۹۳ می ۲۶) ردی روجمنت (۱۹۵۷ می ۱۲ ویریفر (۱۹۹۵ می ۳۳) واودنم (۱۹۸۱ می ۸۷ ۸۸) ومیترکال (۱۹۸۷ می ۱۷ م ۸۸ علی سبیل الثال
- لا العصر. ٢- رفض بعض التقاد إرجاع العب الطروب إلى مصادر عربية رمتهم القريد جافروى (١٩٣٤) ولويس (١٩٥٨، ص ١) ورويرتسون (١٩٨٠)
- د. تبدر في دراسة النؤرات في حد ذاتها غير وافية. فما تستعده إحدى المضارات من الأخرى قد يتبدل أثناء معلية النقل إلى مفهوم مغاير تماماً.
 إن ما تستعده مضارة عن أخرى قد يثين الناء معلية الإنتقال بل قد يكون ضدة جدياً القناءلات أخرى النقل المهية دراسة الناكور والتأثير والتأثير في الخبار المعارفة المحارفة الموروية حتى يستحول فهم الضمارة الأوروية حتى يستحول فهم الضمارة المعارفة المؤدنية من المرحولة منذة تركزت فيها بمسادن واضحة عليها. فعن المناد والمضارة المعارفة على الروية منذة عليها بمصدر تحديد المناصرة الشيطات

- وتماعلت مع الحضارة الارورية مهما تحرينا الدقة في جمع الأسانيد. ومع ذلك لا يمكننا تجاهل الفاهيم الثقافية العربية التي تشريها عصر باكما، فإن تطور هذه الفاهيم في الحضارة عامة يحفر علامات بارزة على طريق تطور البشرية جمعاء.
- تمتقد ملتزیکی (۱۹۷۷) آن کتاب این حزم پختلف نساماً عن اعسال الترویادور واندریاس کابلیدانس Andreas Capellanus. فهی تجد آن کتابه فن السب الصادق De Arte Homeste Amandl و عمل ادبی ساخر (ص ۲۶۱).
- قدم المديد من النقاد دراسات عن انر طوق الحمامة على الأدب الاندلسي والاسباني، ومنهم نيكل (١٩٤٦) وامريكو كاستري (١٩٤٨، ص ٢٤) ويجارثها جوميث (١٩٤١، ص ٤٤ ٧٥) وجيفن (١٩٤١)
- آ. قام جافري (١٩١٣) لومين في المسائده. ويقول جيوم التاسع في ابيات: من حق القوم أن ينالوا مايشتهونه ليجتلبوا المتعة (١٠١١).
- ۷. للد اثبت أسين بالاثيوس مدى استفادة دانتى من الناسخة العربية. ويجد بريفو (۱۹۲۰) تشابها بين دانتى وشعراء المساية لهو يمتر العب چزا من الظليمة، وكتابه عن العب L'amoroso Convilo هو بابن داود وابن هزم والغزائي، چزا من الظليمة، وكتابه عن العب الأولى، على المناسخة على المناسخة عن الحب والشعر، يتمثل فهه بابن داود وابن هزم والغزائي، على المناسخة على المناس
 - ال. يبين روجمون Rougemont (١٩٠٦) أوجه التشابه بين الدينين في العقل الأوروبي خلال المصور الرسطى (ص ٩٩).
- ٩. تام اوينج (١٩٨٧) بيراسة الملاقة بين الفلاسفة العرب والشمر فلنلسفى الريطالي. وهو يشهر إلى مدرسة الترويادور في طشفت التي كان يعقل من المنافقة على ويتا ويتا ويتا 1840 كان يشبه يعامل الدراة ككان يشبه يعامل الدراة ككان يشبه المنافقة على المنافقة على
 - ١٠. انظر نيكل (١٩٤٦ ، ص ٢٩٥) وليقي بروفنسال (١٩٤٨، ص ٢٩٦).

١٢. انظ ملتزيكي (١٩٧٧، ص ١٤٠).

- ۱۱. انظر ایضاً ارزیجا رجاسیت (۱۹۵۲، ص ۱۷) رروجدرن (۱۹۵۷، ص ۱۹).
- ١٢. انظر روجودن (١٩٠٧). كما يضبف أن هذا المفهوم ملخوذ عن مذهب «الشاكتي» أن عبادة المرأة؛ الأم: العنراء، وهي علاقة بالرأة تؤدي إلى المتويد، وهذا بين مدى استعانة الغرب بالرموز الشرقية.
- د عينكال من هذه القصة ورومانسية اوكوسين ويتكوليت عدداً من الصور والإيماءات المستحدة عن الثقافة العربية بل إنهما تمملان صورة لدالر سمات هوية.
 - ١٥٠ انظر بارون (١٩٦٧، ص ١٨٦). وفقا لكير W. P.Ker) تعد من أشم القصص الرومانسية الإنجليزية (ص ٨٩).
 - ١٩ . يعتقد بريفو (١٩٦٥) أن الحكام الأسبان لم يزعموا أنهم حماة الدين (٦١ ٧٠).
- ٧١ ـ يقول بريقو (١٩٦٩) إن الحب الطروب الذي ساد غنائيات الترويانور والرومانسيات قد وقد إلى إنجلترا مع الدرسة الكشيكية، فالإنجليز المن ١٩٨١ من المنافق المنافقة المنافقة
- لا يلمس نبطل كرچهيل (۱۹۷۱) وجو تشويسر في القصيدة مثلما يترض الزائد تصدره في رومانسية طرواية Roman de Troye ويناف دي يسان مور Benoit de st. Maure. أن في فيلو ستراتق لبوكاتشيق فتشويس بنفصل تماماً عن الحدث بل إنه يدعي باستمرار أنه تعوزه الخبرة في مسائل الحدر (ص ٧٧).

المراجع

ـــ ابن حزم، أبو محمد على بن سعد، ١٩٨٦، طرق الحمامة فى الألفة والإيلاف. مقدمة فاروق سعد، بيروت: دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر.

_ ١٩٨١ الأخلاق والسبير في مداواة النفوس، تحقيق الطاهر أحمد مكي، القاهرة:دار المعارف.

ــ ابن داود. أبو بكر محمد ابن أبي سليمان الأصفهاني. ١٩٣٢، كتاب الزهرة، تحقيق نبكل وإبراهيم طوقان، شبكاجو، طبعة حامدة شنكاجو.

ــ ابن القيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبى بكر، ١٩٥٦. روضة المدين ونزهة المشتاقين، تحقيق أحمد عبد القاهرة، مطبعة السعادة.

_ الطاهر احمد مكى، دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة، القاهرة مكتبة وهبة ١٩٧٧، دار المعارف، ١٩٨٩ دار. الهلال ١٩٨٢،

Works Cited

Aner bach, Erich. 1964. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. by Willard Tresk (N.J.Doubleday Anchor books).

Arberry, A.J. (trans.) 1953. The Ring of the Dove: ATreatise on the Art and Practice of Arab Love. By Ali Ibn Ahmad Ibn Hazm (London: Luzac& Co).

Asin Palacios, Miguel. 1926. Islam and Divine Comedy, trans. Harold Sunderland, intro. Duke of Alba (London: J. Murray).

Barron, W.R.J. 1987. English Medieval Romance (London: Longman).

Boitani, Piero. 1982. English Medieval Narrauve in the Thirteenth and Fourteenth Centuries, trans. Joan Krakover Hall, (Cambridg: The University Press).

Briffault, Robert. 1965. The Troubadours, Trans. by author (Bloomingnton: Indiana University Press). Castro, Americo, 1952. El Libro de Buen Amor del Arcipreste de Hita 'Comparative Literature, IV, 3

(Summer) PP. 193-213.

Coghill, Nevill, trans. 1971. Geoffrey Chaucer Troilus and Criseyde (Middles: Penguin Books).

Ferrante, J.M. (1975). Woman as Image in Medieval Literature, From The Twelfth Century to Dante. (N.Y. Columbia University Press).

Floris and Blanchefleur. 1927 Ed. A.B. Taylor (Oxford: The Clarendon Press).

Frankis, John. 1979 Paganism and pagan Love in Troilus and Criseyde Essays on Troilus and Criseyde ed. Mary Salu (Suffolk: D.S.Breuve).

Garcia Gomez, Emilio. 1951. "Un Precedente y una consecuencia del Collar de la Paloma", Al- Andalus, XIV, PP. 309- 30.

........ (trans). 1952. El Collar de la Paloma. Tratado sobre el amor de los amantes de Ibn Hazm de Cordoba, prologo, Jose Ortega y Gasset (Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones).

Giffen, Lois Antia. 1971. Theory of Profane Love among the Arabs: The Development of the Genre (London: University of London Press).

Gonzalez Palencia, Angel. 1982. Historia de la literatura arabigoespanola (Barcelona: Editorial Labour). Hamlin, Cyrus, 1982. The Consience of Narrative: Toward a Hermeneutic of Transendence, New Literary History, 13, 2 (Winter), PP. 205-30.

Hollis, A.S. 1973. The Ars Amatoria & Remedi Amores, Ovid, ed. J.W. Binns (London: Routledge and Kegan Paul), PP. 84-115.

Jeanroy, Alfred. 1913. Les Chansos de Guillaume IX, due d' Aquitain (Paris: Les Classiques Feancais du Moyen Age).

........... 1934. La poesie Lyrique des troubadours (Paris: Les Classiques Français).

Ker, W.P.1955. Medieval English Literature(London: Oxford Universty Press).

Kosman, L. A. 1967. Paltonic Love, Facets of Plato's Philosophy, ed. W.H., Werkmister (Amsterdam: Van Gorcum), PP. 53-79.

Levi- Provencal. E. 1948. Islam d' Occident: Etudes: d' Histoire Médiéval (Paris: G.P. Maisonneuve). Lewis, C. S. 1958. The Allegory of Love, A Study in Medieval Tradition (N.Y Oxford University Press). Menocal, Maria Rosa. 1987. The Arabic Role in Medival Literary History (Philadelphia: University of Pennsylvania Press).

Meltizki, Dorothee. 1977. The Matter of Araby in Medieval English (New Haven: Yale University Press). Nichols, Stephen G. 1985. Amorous Imitation: Bakhtın, Augustine and Le Roman d' Eneas, Romance, Generic Transformation, ed. Kevin Brownlee & Mariana Scordilis Brownlee (Hanover & London: University Press of New England), Pp. 47-73.

Nykl, A.R. 1946. Hispano - Arabic Poetry and its relation with the Old Provencal Troubadours (Baltimore: J.H. Furst Co).

O' Donoghue, Bernard, 1982 The Courtly Love Tradition (N.J.: Manchester University Press).

Ovid. 1977. Ars Amatoria, ed & introd. A.S.Hollis (Oxford: Clarendon Press).

Petrof, D.K.(ed). 1914. Tauq Al-Hamama, pubile d'aprés l'unique manuscrit de la bibliotheque de l'université de Leide (Leida: Imprimerie Oriental).

Plato, 1955. Protagoras, Symposium. Phaedo & The Republic, trans. Benjamin Jowett, ed. introd. Scott Buchanon (N.Y.The Viking Press).

Robertson, D.W.1962. A Preface to Chaucer: Studies in medieval Perspectives (N.J. Princeton University Press).

Robinson, F.N.ed. 1974. The Works of Geoffery Chaucer (Oxford: The University Press, 1974). Troilus & Criseyde pp. 305-479.

Rougement, Denis de 1957. Love in the Western World, trans. Montgomery Belgion (N.Y.Doubleday & Anchor Books).

Spearing A.C. 1976. Chaucer: Troilus & Criseyde (London: Edward).

Vadet, Jean-Claude. 1988 L'Esprit Courtois en Orient dans les cing premiers siécles de l'Hégire (Paris: Editions G.P.Maisonneuve et Larose).

Vinaver, Eugéne. 1971. The Rise of Romance (Oxford: CLutendon Press).

Von Grunebaum, Gustave. 1948 The Nature of the Arabic Literary Effort, Journal of Near Eastern Studies, VII, pp. 116-21.

Weintrub, Karl 1975. Autobiography and Historical Consciounsess, Critical, Inquiry, I, 4 (June), pp. 821-48.

نهيهة بنهيهة

الصديق سليمان فياض نبع أسرار وحكايات لا ينضب، وصاحب طريقة خاصة وجذابه في الحديث لانه قصاص مجيد.

كان يبخل طينا في وإبداع، بعد ان ترکها مفاضباً، وإن کان قد عاد إليها ثم تركها مغاضيا مرة اخرى ، فينسى كل منا ما يشغله ونهدر انفسنا لتناول وجبة متنوعة ومشرة من نميمته - بالمنى المروف - التي تبدأ من أخبار صاحبة المطعم الشحطاء التي لا تني تبحث عن الشبياب، إلى فضائح الأدباء الذين استبد بهم السكر ليلة أمس، إلى أسيرار اصحاب شبركات توظيف الأموال ومستشاريهم من رجال الدين والمحقيين وكبار السئولين -لم تكن هذه المطومات قد أنيعت بعد . إلى الإحصاءات البقيقة عن الدخل القرميء والإحصناءات التي سجلها



حول صبيغ القعل الثلاثي في اللغة العربية.

وكنت احيانا اقاطعه بسؤال عن المخسوع الذي يقسشي اسسراره، فلجده ماضيا في هديثه لأنه ثقيل السمع ـ ويدهشني كيف أتيح له أن يعرف كل هذه الأسرار؟

الكنني ساترك سليمان فياض الإن الاترقف قليلا امام كتابه الشائق دالنميمة نبلاء وأوياش، الذي نشره الخيرا وفرغت منه في جلسة واحدة من متبعا هواي في الصصول على مزيد من المعلومات التي تخفي على الكبرين.

وإذا كنان الكاتب قد أورد لكلمة أنسيمة تمريفات مشعيدة بالنخية المريفات بالمنافقة بالمنافقة بالمنافقة بالمستقد في المنافقة بالمنافقة با

والتطاول وتجاوز الصد. لقد وردت الكلمية في حسنيث دام زرع، الذي لاريب أن الصنيق سليمان يعرضه بمعنى التعظيم؛ فالمرآة تقول معتزة معاملة ورجها لها:

«أناس من حكى أنني، وسلا من شدم عضدى، ويجدّنى فيجدت إلى نفسى»

والمعنى هذا أنه عظمنى فعظمت في عين نفسى.. فأين هذا المعنى من كلمة بجح بمعناها الشائم الآن؟

لقبد رجح بن كتاب سليمان فيناض هذا الى كستناب «الرايا» نجيب محقوظ، كما لابد أن يعدث مع أي شارئ، ولا أدري كيف ضات على الصديق سيد خميس ملاحظة هذا هو يعرض الكتاب؟ وحين تُشر كتاب المرايا مسلسلا أثار مناقشات لا تنتهى، واذكر أن صلاح عبدالصبور سالني مستنكرا: كيف لم تعرف منفاء الكاتب؟ إنها الأغت الكبرى للدكتورة (....) الم تلاحظ الأسم؟ وكان بحى حقى يسالني حين تلتقي: هل عرفت عن من تحدث نجيب محقوظ مذا الأسبرع؛ ظما انتهى نشر الكاتب قال لى يسحى حقى متنهدا بإرتياح

- الحمد لله أنه لم يتذكرني.

ولكن الفرق بين كتاب المرايا وكتاب النميمة أن شخصيات الأول كانت من جيل نجيب محفوظ التي لا

نعرف عنها الكثير، أما شخصيات سليدان فلنها من جيلنا، لذلك كنت سليدان فلنها من جيلنا، لذلك كنت القدر وراء صفحات الكتاب مستثال الكتاب ذكائى في التصوف على الشخصية، لم اكن أضيق نرعا إلا الشخصية، لم اكن أضيق نرعا إلا الذي يرسم مصروبة، هذا كسان الضجو يتملكن واحس انفي الضجو يتملكن واحس انفي الفنية ويتملكن واحس انفي قدرا إلدي يتملكن واحس انفي قدرا إحدى القصائد القديمة التي عنوانها ووقال يعدى، الامن في هذه المالة لا ينيم اسرارا ولا يترك في شعيشا

والشسفصعية الثيرة في هذا الكتاب مي شخصية الأستاذ أولي الشخصيات، وقد عرفته بعد جهد، وتتبعث تقلب الأيام به، وتذكيرت حنضبوره الدائم في منقبهي ريش وانتصاره الستمر على مجادليه وضحكته العالية التي كان يقطعها السعال. وواضع أن المؤلف يصنفه مم النبلاء؛ فهو الذي حوله عن قراءة روايات الجيب والروايات البوليسية وقاده إلى طريق القراءة المثمرة حين التقيا في مكتبة النصورة، وأن يقدح في نبله أنه «كان دائما يلبس جلبابا على اللحم ويضم في قدميه قبقاباء وكان الوحيد بين قراء المكتبة الذي يبدو بهذا المظهر الفردى العجيب في مكتبة لها المترامها... لأنه بالإضافة

إلى انه نبه سليمان فياهن إلى ما يجب أن يقرأه ولم تكن له به معوقة من قبل، راي في المكتبة شابا لم ينا من قبل، راي في المكتبة شابا لم ينا رائد في المكتبة في سنة، والكتابة في سنة، والكتابة في سنة، والمي الثانوية العامة نظام قديمه في والتحق بالمكابة المعرفة، بكلية المحقوق، من والتحق بالمكابة المحربية، وصال الشعبة بالكتابة المحربية، وصال مصقفا وفي، المكابئة والمحلوق، من بالكتابة المحربية، وصال مصقفا وفي، المنا للناس بالكتابة والمنا المسلمة، فيهند العون الناسة المعارفة، المسلمة، المسلمة، فيهند العون الناسة المناسة المناسة، المسلمة، المسلمة، المسلمة المسلمة، العون يعدون يد العون للناس جميعاً.

ولكنى دهشت (صسصقت) ليس لأن هذا النبسيل ذهب مع المؤلف واصدقائه إلى بيت احد اصدقائهم في المدارى فلزا بكال اللمم بالعظم حتى اضحل أمام الجميع أن يتقيا ما اكله، ليس لهذا المقط وإنما لأن الكاتب روى عنه هذا الموقد:

«-- برزية عصر يم في بيشه ، وجلسنا بلمراندة واسمة نيسة بوجلسنا بلمراندة واسمة بالمراندة والمساقة المزارع فيلا انبية والمحمدة المؤلفة والله والمنافقة المنافقة والمنافقة والمنافقة والمنافقة والمنافقة والمنافقة والمنافقة والمنافقة والمنافقة المنافقة والمنافقة المنافقة المنافقة والمنافقة المنافقة والمنافقة المنافقة منافقة المنافقة والمنافقة المنافقة منافقة المنافقة المنافقة

ويغشت اذارات الكلب بستحس للدعوة ويقبل علينا عاديا مساعدا فراندة الأستاذ، وسيق الأستاذ الكلب إلى سريره (والكاتب بجري وراهما بالطبع) وارتمى عليه فاتحا ساقيه للكلب وفي الحال رأيت الكلب يدخل بين ساقى الأستاذ شارعا لسانه.. دهشت وراح الأستساذ يضحك، وكانت الفتاة السيدة تنادى: مساكس.. مساكس، وجمعل الأستاذ الكلب إلى الشرفة وأنزله. وأستجاب لنداء سيبته، وسالت الأستاذ في دهشة: لماذا فعلت ذلك؟ فقال لي: الكلب يؤدى مهمة أسيدته التي لا يؤديها رجلها .. وقال لي: لوخيرت المرأة بين الكلب وزوجها لأختارت الكلبء

تركت الكتباب متحييرا: أهذا الأستاذ نبيل أو من الأوياش؛ (لا اعرف مفود أوياش) وعلى طريقة اللجاجة الأزهرية المسال هي كلمة المؤلف صادو الألف واللام في كلمة

الاستاذ هنا؟ أهي للتعريف؟ أم للعهد؟ ؟أم للاستخراق؟ أو فيها وجهان؟ وكيف يقعل الاستاذ أو أي أستاذ شيئا كهذا؟ وإذا كان فعله فما معنى نقله إلينا؟

ولكن المؤلف يشرك نفسسه على سجيقها وهر يغيم اسرار الاوباش سجيقها ومراقطهم على مردا قض على المذي ته ومرسهم على على كل الحيال. وهو هذا موفق إلى الهد عده وإن كانت كلمائة تشف، في كثير من الأحيان عن الشخصية كثير من الأحيان عن الشخصية كالسرقات التي يتكد أنسياء باللة بها المثل والكرم المبالغ فيها المثلق المناسبة بها المثل والكرم المبالغ فيها المثلق لإسبان والكرم المبالغ فيها المثلق، للسبان والكرم المبالغ فيها المثلق، والمبالغ فيها المبالغ فيها المبالغ فيها المبالغ فيها المبالغ فيها المبالغ فيها المبالغ فيها المبالغة في

ونعود إلى الكاتب الصديق سليمان فياض.. لقد رسم هو أيضا لنفسه صورة بقيقة، فهو أحد أبطال الكتباب والشنافد على أحيداثه، وهو وإن لم يسببرف في الحسبيث عن شخصيه إلا أنه زودنا بما يكفى من المعلومات لكي نعرفه دوحسيك من القلادة ما أجاط بالعنق، فنحن نعلم منه أنه كان عند الأستاذ ذأت أصبيل ورأه برجو زوجته أن تعطيه نقردا ليخرج مع صاحبه سليمان وبعد أستعطاف وقبلات أعطته الزوجة خمس سجائر وعشرة قروش.. وهنا تنبه الكاتب أن للأستاذ أربعة جنيهات كان قد اقترضها منه منذ سنوات فقرر أن بريما اليه. ويعلم

منه كذلك أنه زار أحد أمسدهالله وجلس مع مسديق أخر ينتظران أن يضرح المفيف من الحاجما وفي هذه الفترة أخذ المؤلف يقلب مسلمات بعض الكتب المؤسوعة على المكتب ركانت كالها كتبا ضخمة مترجمة وركانت كالها كتبا ضخمة مترجمة بكاملها من تلك الكتب وكتب بجانبها بالقام الرصائص متنطع في فصل كذا بكتاب لأذاء إلى أن ذلك الصديق كان كما قال المؤلف الصديق كان كما قال المؤلف الصديق كان

د. أرأيت؟ صاحبنا يكتب بطريقة
 القص واللصق وأشك أنه يسطو
 ويحسن الصياغة وفن الإخفاء، حدث
 كل ذلك والصديق في الحمام.

وهر بالزاف كثيرا كلمة ببرتزق، وهو يتحدث عن ناسة، إلى ناسة المنجف ألما يلتق من الما الإداءة ومن الما الإداءة احداد، إلى يالا فيجيب دارتق، وتكريني هذه الكلمة بموقف حين علت معه أدر قصيرة؛ إذ كان يرئيس التحرير يسال عادة عن رجل عدم عادة عن رجل عدم عادة عن رجل عدم على الهيدة ويتبيب احدنا: ولكن سليمان في الهيئة ويتبهي المؤقف، ولكن سليمان يضعيف فضولا من الهيئة ويتبهي المؤقف، ولكن سليمان يضعيف فضولا من اللهيئة ويتبهي المؤقف، ولكن سليمان يضعيف فضولا من اللهيئة ويتبهي المؤقف،

ولا يتم الصديث عن صحيقتا سليمان فياض إلا إذا ذكرت أنه كان في تلك الفشرة يصضر الى مجلة إبداع بعد الساعة الثانية.. ويبدأ

العمل مع الذين حضروا منذ الثامنة مساهدا، فاقول له أن مواعيد الهيئة من الثامنة إلى الثانية لاننا السنا مؤسسه مسحفياً، وفي الساعة الخامسة مساء وفي ثاك الساعة التي ترد الملاح إلى داره حتى لو كان في عرض البحر، حين تعتزج الرطوبة بالحر أسمه يصيح بحين لا أثر فيه التمي الذي يقتلنا: بعين لا أثر فيه التمي الذي يقتلنا: الا يؤرقة الشوق مثلنا للفسيا، إلى البدية في هذا الم القاتل؛

ويفقا لنظريت بانه ليس مثاك البيض مثاك البيض مقال البيض المقال ألى النام موجدها، وقال لي: إن الموجدة القال لي: إن الموجدة القال لي: إن المعتمدة الموجدة الموجد

هذا النقد ... فقد كنا ننشر القصم في الأداب بلا مقابل.

واذكر اخيرا أنه كان بيادر بنشر قصمى في إبداع - قبل أن أعمل بها - فور تسلمها، ويقول مجاملا: انت تكتب كوبس.

كل هذا يزيدنى حيرة ويجعلنى عاجزا عن فهم شخصية سليمان فياض، وإن كان لم يقلل من متعتى بشراة كتابه البديع؛ فليس هناك اعتب من النمية.



ستعير فريف

ناصر ۵۱

حدث ها۾ ئي تاريخ السينها ئي مصر

مناصر ٥١، أول قيلم مصرى من نوع الدراما التسجيلية (الدوكيو - دراما)، وهو نوع من الأفلام يوجد في العديد من بلاد العالم، ولكنه لم يوجد من قبل في مصر أو العالم العربي. ويقوم هذا النوع من الأضلام على استعادة الوقاتم التأريخية بالتمشيل، وباستخدام الصوار المقيقي ما أمكن نلك، مستخديًا مجاضر بعض الاجتماعات أحيانًا، كما في فيلم والتجريرة السونيتي الشهير الذي أخرجه موري أورسروف عن الحديد العالمة الثانية، كما أن وناصر ٥٠١ أول فيلم مصدى يصبور بالأبيض والأسبود في عصدر الألوان، رغم أن نصف أقلام مصر والعالم صورت بالأبيض والأسود، وسوف بظل الأميض والأسود ما بقيت السينما، ورغم أنه ليس من المنطقر قرض الألوان على كل الأفلام، فضلا عن أن الأبيض والأسود ليسا لونين كما هو شائع، وإنما الوان بكل معنى الكلمة. وقد تحول فيلم وناصير ٥٠١ إلى حدث هام في تاريخ السينما في مصير منذ بدء عرضه العام بإقبال الملايين على مشاهدته، وبما آثار و من مناقشات سجاسية في الصبحافة والشارخ.

بنتج التليفزيون المصرى الأفلام السينمائية (أي المصورة

بكاميرات السينما) من مختلف الاجناس والاطوال منذ بداية إرساله عام ١٩٦٠، مثل كل محطات الثليفرزين في العالم، والعالمة الافلام ولكن الغالبية من أقلام التليفزيزين المسرى، وخاصة الافلام التمثيلية الطولة لم تساهم في تطور السينما في محسر واضيراً، ويعده ٣٠ مستة، انتج التليفزيين عام ١٩٩٥ في الم مناصر ٩٠، إخراج محمد فاضل الذي عرض في فود معروبان القائمة الاول للتليفزيين لك العام، وعرض في دور العرض بمصر إبتداء من الفاسس من اغسطس ١٩٩٠، والذي بعتبر ابل مساهمة كبيرة من التليفزيون في تطور السينما في بعتبر ابل مساهمة كبيرة من التليفزيون في تطور السينما في



المان آجند ركي في دور عيد الناصر

ولد مجعد فاضل في الإسكندرية في الخاس والعشرين من بينيو ۱۹۲۸ و تخرج في كلية الزراعة عام ۱۹۲۰ حيث بدا حيث الله السرح الجاسمي وممل في التليفزيون المسرح الجاسمي وممل في التليفزيون المسرح الجاسمي مع المالاء كما الخرج تسمة الفلام الفلولة المي ۱۹۷۸، كما الخرج تسمة الفلام طولة (ككثر من ساعاء). أما الملاكة الخرج المسلمة) وغيرة الملاكزية ويم الملاكزية على ١٩٧٤ والفيلم التسخيلي والمستمولين الانتخار أض الأخيرة على ١٩٧٧ والفيلم التسخيلي والاسترائيل في القدس حبل حبورية بيكن إلى الملاكزية على ملاكزية على الملاكز على ١٩٧٤ واللوخية على ١٩٧٧.

الرعيم جمال عد الناصر بدور قبلم ونامير ٥٦ء عن تأميم الرئيس جمال محمد التاصير (١٩١٨ - ١٩٧٠) قناة السويس عام ١٩٩٨. وهو أول فيلم تحثيلي عن جمال عبد الناصر قائد ثورة ٢٢ يوليس ١٩٥٢. وفي كل أعماله التليفزيونية أو السينمانية أي المصورة بكاميرات الفيديو أو كاميرات السينما يعبر محمد فاضل عن موقف سياسي «ناصري»، وكذلك كاتب السيناريو والحوار محقوظ عبد الرحمن، وهو من كبار كتاب الدراسا التليفزيونية، كما أنه قاص ومسرحي بارز، ولكن اختيار قرار عبد الناصر بتأميم قناة السويس كموضوع لأول فيلم تمثيلي عنه لا يرجم إلى كون المغرج والكاتب من «الناصريين» فقط فليا كان الاتجاء السياسي لأي كاتب أو مخرج في مصر أو في أي مكان في العالم لا أحد يستطيع إنكار أن تأميم قناة السويس كان المدث الأهم في تاريخ ثورة يوليق، وفي تاريخ عيد الناصر، ومن اهم الأحداث في النصف الثاني من القرن العشرين البلادي على مستوى مصبر والعالم العربي والعالم.

كان هنَّاك عالم ما قبل السويس، وبعد التاميم أصبيع هناك عالم آخر.

يتكون بنا، القيام من مقدمة وضمل طويل بهذاته. وتعدير المسدئة في بريون في يوفوسلافيا، والقاهرة والإسكندرية في موسر عام ١٩٠٦. المقدمة عن زيارة عبد الناصور إلى بريوني واجتماعه مع ليتو ويفهوو، وهناك يطع ويضل البتك الدولي بعدا مع مهردة عبد الناصر إلى الخامرة، وتككيره في تأسيم الفناة، مومة عند المناصر إلى الخامرة، وتككيره في تأسيم الفناة، ومناقشاته مع رسلارة، وتكليف الضابط المهندس مصود يونسن بريضع خطة إدارة الفناة في سرية تامة الميليلة دون محاولات التضريب وإجهاض القرار. أما الخاتمة فتيدا بعد إعلان القرار ويتفيد الما المعالمة الميليلة المولدية المدولة وتنفيذ الشعارة ميث ترى ردوية فمن القرار، ويداية المدولة المدولة المحدولة المدولة المدول

الدراما التصديلية الكلاسيكية تعنى عدم استخدام ميامد أو لقطات تسجيلية مؤاسا تشيل كا الوقائم، ولكن فيلم «ناصر ۱/ه» يستخدم مشاهد وإفطات تسجيلية في ذلك للقصة والساتية، ولا توجد مشكلة من هيئ ألبيا أمي ذلك له منظق واضم، فنحن تري لقطات تسجيلية الاستغيال المبد له منظق واضم، فنحن تري لقطات تسجيلية الاستغيال عبد للمنطق في مرييني، ونوى احد المطلبية الاستغيال عبد وفي الفاصد في منطق سره! القطيق أو عن طريق أحد المطلبي، وفي الفاتات تريى منطق من منطق من عرب من عبد للمناصد، وتري إيدن في مثامة و لقطات تسجيلية واكننا لا للناصد، وتري إيدن على الإطلاق، وهذا في الأعلى أعن ضما تسرى بن حروبون على الإطلاق، وهذا فعنا أعن شامورة .

أن هناك كمية كبيرة من الوثائق السينمائية عن أزمة السريس في مختلف الأراشيف.

ويستخدم الغيام العدفهات الأولى من صحف مصدية وأجنيه، ولكنه لا يقدم الصحف الأصلية، وإنما يلمش عالوين مكتوبة خصيصاً على محف فديعة، غير أن للشكلة الكبري في أول دراما تسجيلية حصدية عدم تونيق للشاهد التمليلية بكتابة زمان ومكان الأحداث على الشاشة، فهناك مشهد واعد مرّز طوال القيام، وهو مشهد مدير الفابرات يحاول اللحاق بالرئيس قبل أن يبلن قرار التأميم ليقدم تقريراً عن القوات البريطانية في النطقة صيث يكتب على الشاشة، «الإسكندرية بعد غير يوم الشفيس ٢٠ يوايد ١٩٥١،

أول مصافد الديام جمال عبد الناصر يرفع العلم للمرى على مبنى البعرية في بورسميد يم ١/ يينيد ١٩٥٦ وهو آخر مبنى خرجت منه قوات الاحتلال البريطاني بناء على انداقية إلياد التي وقعت في ١/ يينيو ١٩٥٧ يريفع عبد الشاصس العلم المصري، ولكن عينه تذهب إلى علم آخر في الداخل الدولة، وأخر مضافد الفيلم خطاب إعلان المقارمة من داخل الدولة، وأخر مضافد الفيلم خطاب إعلان المقارمة من يتم ٢٩ اكترير. ولكننا لا نعرف مكان رزمان المشهد الأول أو المسيد الأخير يون الفيلم ذاته، وقد لدى عدم الدوليق إلى إضعاف المتبهدين، إذ أصبحا عبد الناصد يرفع الدام عبد الناصير يمان للقارمة على نحو أخياري أقدد المسهد

ويقدر نجاح السينارير والإخراج والوبتناج الذي قام به استان الربتاج كسال أبور العلا في الفصل الطويل او صلب القيلم، بقدر ما نلاحظ الكثير من الاضطراب في المقدم والخاتمة فللتفرج لا يشمر أنه في بريوني، ويختلط عليه الامر خاصة عندما يتصادر عبد اللخايف

البغدادي عضو مجلس قيادة الثورة ومحمود فوزي وزير الخارجية وفي التخاتمة لا يستطيع التغرج متابعة ربود غمل الشراح وبدية التغرب أزاء الانتشائل بين الشاهد واللقطات التسميلية والمشاهد التسئيلية وأغاني الموكة (منه أرضى تاء الله أكبر) حتى أن النهاية تأتى على شعو مفاجئ من الناحية السينسائية وتبدو مبتورة رغم أنها تمثل فروة درامة باطلان المقاومة.

إننا لا نصنع الفيلم، وإنما نراه كسا أتمه مسّناعه على الشاشة، ولكن المتورج لا يعلك إلا أن يسال للذا لا نرى وقائم العدون الشلائم من البدياتي حصّر نهاية الارتمة، ولمائلا لا نرى العسري ولم الشاسارع العسري ولمي النشارع العسري ولمي النشارع العربي من قامت الظاهرات العاشمة تزود مصرحتى في للذن أو في عبارة أخرى اللا لا نرى «العصر» الذي التعصر» الذي التعصر» الذي التعصر» الذي التعديد، السوسية.

لم يكن تلميم لقاة السدويس مجرد رد قامل وفض البناك الدين المتراب السائل بالم السائل مقول المتراب المتراب القال الفلاحين النين ماتوا في حفر قاة السروس في المقد السابيم من القرائل المتروب في المتحدودي كم من الفلاحين سائريا في بناه الإحباني أسلا أصد يدري كم من الفلاحين سائريا في بناه الإحباني أمينا الإحباني والاستخلال في الاستخلال منوا مناوي مناويا المتناف كنا لا يتبيراً عن الإحباني طبق منافيا المتناف كنا لا يتبيراً عن الإحباني طبق منافيا المتناف كنا لا يتبيراً عن الإحباني فيه منافيا المتناف كنا لا يكن عليا منافس منافل المتناف كنا المتناف كنا المتناف كنا المتناف كنا المتناف المتناف كنا المتناف كنا المتناف المتناف كنا المتناف كنا المتناف كنا المتناف كنا المتناف كنا المتناف المتناف

الأخذ بالثار، أي التأميم، والأغرب أننا ترى عبد الناصر يقدم لها العزاء في نهاية لقائه معها.

شخصية المؤقف وشخصية الفلاهة من خيال المؤلف بالغيم، وهذا لا يؤهد على الدراء التسبياية من هيدا المبدا، واكتمهما في الذيام آقرب إلى شخصيات السرح المدرس، المباشر إلى درجة الصدادة، فضلاً من تعبيرهما عن الماش الديماجيومية لمسالة الشار ومسالة الأجانب، ومن الشاهد السائمة إيضاً مشهد المكانة الفطأ التي يظفاها عبد الناصر في الليل من سيدة تسال عن ابنها وعنما يقول لها إنه جمال عبد المناصر، فسمها تقول: «أله يشمرك يا بني» من دون الني قرد أو تكير، ورد الفحل النطقي في مثل هذه المالة الذي ورد أو تكير، ورد الفحل النطقي في مثل هذه المالة وأيس عبد النافس بالفط.

ومن المورف عن عبد الناصور ولا خلاف على تلك مني بين ألم المقامية بين ألمد خصومه السياسيين، أنه كان لا يديل إلى الرفاعية وكان المتجرع من القد ومجلم بيضم يوري على المراجعة الدعاية السياسية مثل رفضه استخدام المشيبة الديبلوماسية الإسال بطاقات إلى الرلام، وانعطلت من السحك المذخل في عناء سمكرتيره الفاصل المناقبة وجود حصام ثان في منزلام والبيت البائس ذي الحوائط القيالة المناقبة بين المسابق ألم المناقبة حتى لو كانت حقيقية، وقديداً قال الوسحطو ان للمستعيل للمتعلى أخير من المكن غير للمتعلى أي المستعيل للمتعلى أخير من المكن غير للمتعلى أي المورفة على الدوائم المكن غير للمتعلى أي ان العيرة على الدوائم المائية عبد المتعلى أي ان العيرة على الدوائم الميائية عبد المتعلى أي ان العيرة على الدوائم المائية عبد المتعلى أي ان العيرة المائية عبد المتعلى أي ان العيرة الدوائم أو عدونة في الدوائم المائية عبد المتعلى أي من عدونة في

كان يكفى للتدليل على الزهد رفضه إنشاء همام السباعة في حديقة بيته لأنه يتكلف أربعة ألاف جنيه مع توضيح قيمة الجنيه في الخمسينيات عبد الصوار، ومن البديهي أن

الإحساس بمعانة الفقراء ليس تأصراً على الفقراء فقط وأن الغالبية الساحقة من الفكرين والسياسيين الذين اعتموا بعل مشكل الفقراء لم يكريوا منهم والواقع أن جمسال عبيد المناصب كان من ابناء الطبقة الوسطى اليسبورة، إذ كان لاسرة بين ومسجد في قريتهم بنى مر بالصحيه، وهو ذاته ولد في فيلا صحفيرة بالإستخدرية، ويحكم كرة من هذه المثلثة الوسطى المنيمورة الشحق بكلية المعقوق بعد أن اتم دراسته الشائورة، ثم الشحق بالكلية الحربية، بعد ذلك آقام في فيلا كبيرة تابعة للجيش في منشية البكري بحصر المجدية، وهو للمنك الذي عاش ومات فيه، ولم يليره بعد أن تولى حكم

يقدم فيلم دناصر ٥١ عضمرم عبد الفاصر السياسيين من باشعرات ما قبل الثرزة وغيرهم على أنهم حقيقة يعملان بضعاب السفارة البريطانية , وكاتب هذه السطور من الذين بإشغر أن أحماً لا يطلك تغوين أي مولمان بسبب الاختلاف في الرأي، مهما كان هذا الرأي. والواقع أن خصوم عبيد المناصس لم ينظلفوا معه حول حق مصر في غنة السوس، المناصس لم ينظلفوا معه حول حق مصر في غنة السوس، الكتم المذوا عليه التوقيت الفطأ من وبهمة نظرهم، وأنه اتخذ القرار بطريعه من دون استشان أة اعد، ويعبر الفيلم عن علية أن عبد المناصور لم يتخذ القرار بطوره، وأنه استشار العديد من رصالاته، والعديد من الوزراء والخيراء، ولكن في إطار من السرية الضرورية واللازية، كما يعبر عن حقيقة أن الترقيت كان صحيحاً لا تقديد القناة لم تكن قضية قانونية. إذا القدية سياسية ذات إبداء المزونة.

رومير «ناصر ٩٠ ايضاً عن حقيقة ان استرداد القناة كان دائماً من غايات العمل الهنش في مصر. وقد تكل القبلم ان طلعته طوير فيض مد إثنائية لفاة السروس مام ١٩٩٢، لتعود إلى مصر عام ٢٠٠٨ بدلاً من عام ١٩٧٨، وإن جيمالاً عبد الناصور ويه الدعوة إلى مصطفى الحقفاوي الذي

حصل على الدكتوراه من جامعة السوريون في باريس عن قناة السويس لإلقاء محاضرة عن القناة في نادي ضباط الجيش بالزمالك في نوفمبر ١٩٥٧ بعد شهور معدودة من نجاح الثورة. ومن البديهي أن محقوقة عبد الرحمن لم يترك مرجعًا عن سرشوع فيلمه، وبذل اقصى جهده للتبقيق في للعلومات، ولكن محاولة مد إتفاقية قناة السويس كانت عام ١٩١٠ وليس عام ١٩١٢، والذي قاوم المد كان الزعيم الوطني محمد قريد في مقالاته الشهورة في جريدة واللواءه والنائب الرجلني إسماعيل أدافلة باشيا في الجمعية العمومية (البرنان) حتى أنه أتهم بالتحريض على اغتيال رئيس مجلس السونداء بطوس غسائي الذي كان يؤيد مد الاتفاقية، ويعد اغتيال بطرس غالى أيدت حكرمة مجمد سعيد مد الاتفاقية بدورهاء ويقضل صحمد فريد وإسماعيل أباظة أنهار مشروع مد الاتفاقية. وفي الرابع عشر من اغسطس ١٩٩٦ نشر على الحقناوي مثالاً في «الأمرام» جاء فيه أن محمد نجيب هو الذي وجه الدعوة إلى مصطفى الحقناوي لإثقاء مماضرة نادى الضباط وأن تجمع طاب من الضباط بعد الماضرة القسم العلني باستعادة فناة السويس.

ليس هناك فيام تليفزيوني وفيلم سينمائي، قالفيلم سينمائي، قالفيلم سينمائي، فالفيلم سينمائي، فالفيلم سينمائي، فالفيلم سينمائي، فالموال المسينة، وإسال المسينة، واسلوب تهدفياني للدراء المسورة بكامبرات الثليفزيون، وفي فيام داصر ٢٠٠١ م يستطع كاتب السينارين مصفق فل عبد داصر ٢٠٠١ الفرح متحد فاضل التفلص من خبرتهما الليفزيينة، فيها، لليلم مراما دهجرات، عن موضوع أبعد ما يكون عن هذه الدراما السائدة في التليفزيون في مصد وإنمائية.

وقد أدى هذا الأسلوب إلى عنزل أحداث القبيلم عن عصرها، بل عزل عبد القاصر عن العالم من خلال الشاهد

الكثيرة التى نراه فيها يفكر وحده داخل حجرته والتى تعارضت مع مضمون الفيلم ذاته من حيث تلكيده على ان قرار التاميم لم يكن فرديًا كما يقول خصوم عبد الناصر.

وبينما أخفق الديام في التمبير عن المحسر الذي داري فيه اعداثه، ثيع في التمبير عن الحياة الخامسة للرئيس جمال عبد الناصر: عالاته مع زرجته وارلاده اللاثة، ويتنبي ولمراء مكتبه الخاص. إننا نراه يحلق ثقه ويتناول خمامه، الكتب والمراجع والمسحل بيراها باعتمام كانه طالبي يستمد للاكتمان، وكما بيانا في تصوير الخصوم السياسيين على انهم مخولة، بيانا في تصوير زهد عبد الفاصر ضي الحكم بقولة مورتين أنه يريد تضماء اجبازة طويلة مع زرجته وارلامه بعد أن يحال إلى المعاش فالمؤكد أن عبد الفاصر في كما زاعلم على المؤلفية، ولكن ليس في الحكم، وقد مثل على مسرع المريسة الشائرية درج أواحداً في حياته، ولم يكن هذا الدرية بقيصة في مسرحية شكسيون.

وتبدو قدرات محمد فاضل الكبيرة في استخدام مرسيقي ياسر عبد الرحمن العبرة، ولى اختيار استغدام والبنلات وإدارتهم بنجاح ورسعة خاصة احمد زكى في دور عبد الناصور والردوس عبد الحميد في دور زرجت، رطارق بسوقي في دور عبد الحكيم عاصر، رعادل هاشم في دور عبد اللطيف البغدادي، واحمد خليل في دور محمود فوزي، وحادد إبراهيم في دور فتحي وضوان، واحمد ماهر في دور محمود يونس حيث قدم انضل

استطاع الصحد وكي في «ناصر ٥٦» أن يثبت أنه آحد اعظم الممثلين في محسر والعالم العربي والعالم كله، إنه لم يتقمص شخصية عجيد اللفاصس كمما رأها في العسور الفوتوغرافية والأفلام، ولم يحاكيها اصلاً، ولكنه عبر عنها

يستهوره الشاهر، وجسدها روحياً ويكرياً وأيس باللابس والماكياج. عد القاصر الحمد زكس في هذا الفيلم إنسان يسيط في حياته كبير في سلوك ويشرعاته بحجم الباد التي يحكمها، ويوجم إحساسه بالققراء من المصريية، ربيه على العكس من العقيقة حيث يبد عبد الفاصد في تسجيلاته العكس أو المستعية . البحسرية اقرب إلى الانفحال، يقدمه الصعيف, والسمية . البحسوية اقرب إلى الانفحال، يقدمه التشيه ذاته لقد الربا احتصد في خطاب لتشيه ذاته لقد الربا احتصد في في خطاب يعين أن يرجى للمنفرج بان الرجل يتخذ قراره كمجرد رد فعل، من بون تقدير للعواقب، والإحساس بالمستويات، فلم يستسلط نا ترجى به الصعرور والافلام، وقدم نعوبة العراد التشايل الغنى الذي يتجاوز المحاكة الشكاية، فلم التشيل الغنى الذي يتجاوز المحاكة الشكاية، فلم فعرف نعوبة العراد التشايل الغنى الذي يتجاوز المحاكة الشكاية،

بدا المرض لفيام «ناصر ٥٥ بعد أيام من ذكري مرير أربعين سنة على تلميع قناة السويس وسواء كان هذا القرايت بالصنفة، أم ويحنى عبارة فيلم سياسى أنه فيلم متصار مدياسى، ومحنى عبارة فيلم سياسى أنه فيلم متصار والانحياز هنا القرار السياسى، والناصري» بي أنه أهم فيلم سياسى مصري منذ «الكرنا» إشراع على يعرضان عام المارع، ومن لفارقات أن كلا الفيلمين من إنتاج معدري الشارع، ومن لفارقات أن كلا الفيلمين من إنتاج معدري الشارع، والمنتج المرار في «الكرنا» والمنتج الغني في «ناصر الامرار» ومن الأفارم «الكرنا» وأخذه والمنتج الغني في «ناصر «ناصر أه» من الأفارم «الكرنا» وشد «الناصرية» بقدر ما يعتبر «ناصر أه» من الأفارم «الكرنا» فحد «الناصرية» بقدر ما يعتبر «ناصر أه» من الأفارم «الكرنا» فحد «الناصادية» بقدر ما يعتبر «ناصر أه» من الأفارم «الكرنا» فحد «الناصادية»

عندما عرض «ناصر ٥٥ - لايل مرة في المتتاح صهروجان القامرة الايل القليفريزين عام ١٩٠٥ كتب منه المؤدخ الكبير جيد العقليم رصضان تسم مقالات في جريدة «الوائد عادل فيها إثبات أن الفيلم يزيف الرعى لحمساب الفكر السياس الناصري، ولي التاسم من المسطس ١٩٩٦ بعد اربعة أيام من يد عرض الفيلم نشرت «الوائد» مثالا تحت عناران «ناصر ٥٠

الدى صنع الأسد، فصرق الأسد، وللقصعود الاسد الرحاشاني لم البرحاشاني رسن بريطانيا... ويدغم أن الاسد البرحاشاني لم يمزق عبد الفاصور، وإنما مرته عبد القاصور، وإنما مرته عبد الماضور، وأصبح عام ١٩٥١ من الاحيام القاصلة في تاريخ بريطانيا، ويضم أن هذا المعتبي يتدفق مع ما. جاء في الفيلم عن ضصوم عبيد الملاقوب رغم تصدكا بعدم السقوط في شرك التقوين بسبب الملاقوب المناسسة عنما يرى أحد دالمؤرخين، يذهب في المفصومة السياسية المراج المراجعة السياسية المراجعة المراجعة السياسية المراجعة المراجعة

قادت دالوفده الحملة ضد الفيلم في اكثر من مقال لكل من عبد المقليم ومضائل واحمد شليبي، ونشرت دالامراء، في التاسيع عشر من اغسطس مقالاً عمت عنوان مناصد ۱۷۷ ماجم فيه كاتب تريت اباخلة الفيلم، ونكر بأن عبد المناصر ليس ٥٠ و ازمنا ١٢ في إشدارة إلى مزيمة ١٩٧٧، وفي الرابع

والعشرين من أغسطس نشر المزرخ الكبير يوقال لبيب رزق هي «الأمرام» تصن عنوان «ناصر ١٥ وإستدعاء التاريخ» مثالاً جاء فيه أنه في غمار الجعل المحتم تضيع جملة من المحتائق الإنجازات لجرد أن من أما بها خصص سياسى، وأرى أنه يجب التوقف عن هذا التوجه طويلاً بحكم ما ينتج عنه من يتوم عبد الناصر بتاميم قانة السروس ١٩٥٦ بما استتبعه من يقوم عبد الناصر بتاميم قانة السروس ١٩٥٦ بما استتبعه من إشمال دور المقاومة في مصد والعالم العربي، بل بين كثير من شعوب العالم، أمر لا ينبغي التشكيلة فيه،، وعضما يعتما يعكس وهو ما وقع فيه القائلون بأن تأميم الثانة قد أدى إلى خسائر مامية ويشرية كبيرة.



إعتذار

تعتذر اسرة التحرير عن الخطا غير المقصود الذى وقع فى التعريف بكاتب مقال (المقاومة الأهلية للحملة الفرنسية فى القرى المصرية)، وهو الدكتور على بركات العميد السابق بكلية الآداب بجامعة المنصورة، والرئيس الحالى لقسم التاريخ باداب حلوان

إنهم يحاولون نسيان العنف



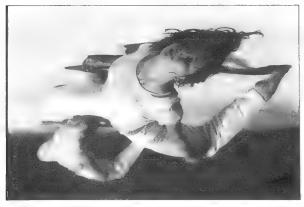
الراقصان بيثرا ويرافدان في توجد مع العصاء المسرحي

الحديث في يوغ وسلافها قبل أن

فنها السرحى الراقص عبر خلفية من الرصاص ودوى المدافع. رسالة ستديو مير - وهو اسم

الراقصة التي انشبات الاستديو

شاهدنا أخبرا على خشبة الكروانية وقد أنشئت فرقة استديو مير . STUDIO MARE ، للرقص مسترح الهناجير العرض السترجي الراقص دفي حساية قسوس قسزحه تتفتت وتنتمى إلى كرواتيا، فتقدم أأذى قدمته فرقة ستدير مير



الراقصان بيترا ويرافدان وهما يعانقان الأرض حبأا ورغبة

لتــــؤكـــد فكرة «الفن الذي يُعلّم»...
والتــطيم هنا يرتبط بالاجــتــهادات
الفنية قؤسسة ترى صاحبــتها أن
لفن الرقص الصديث رسالة تربوية
وقيمة فنية نبيلة هدفها التطهر من
اثام المياة، وتنقية الروح من براثن
الكراهية والعنف. تسمى «صير»

للرمسول إلى هذه الاهداف ليس عن طريق تصميم موتيشات وأفكار مباشرة، بل بلغة الرقص الحديث التي تصدى في بنيشها صفتات مفردات العرض المسرحي الجديد: مضردة التمسير التمسيرة الجمسد، مضردة التمسير المديد المامت، مضردة الرسيقي، مغردة الرسيقي،

الزَّى السرحي، فضالا عن الفضاء السرحي الذي يشكل خشبة السرح ويصوغها.

والراقصة «هير» هي اول من ساهم في تقديم منا يطلق عليه «بالرقص الحديث» في يوغوسلافيا المتوجدة في الماضي كنان إنتاجها

الأول يتمركز حول التعبير عن ظاهرة العنف في بلادها التي تتغبط تعت أوار حرب أهلية لا ترجم.

ينجع هذا الاستدير الجديد في تمقيق أهدافه على مدى وقت أقصر مما كنان مشوقهاً له. وتحث ظلال الحرب الملتهبة يقدم فنه الراقص

المتطور في ظل ظروف دامية، بل ويقدم صيفًا جديدة للتعامل مع فنون الرقص الحديثة رغه التدمير والموت اللذبن يخيمان على ذكرواتناء وكشر من المرز اليوغوسلافية. وتعرض مجر عروضها المسرحية الراقصة وهي تسير بقافلتها إلى مدر يلادها وقسراها؛ وتخستسرق الحدود ساعية إلى أن تعرض فنها المسرحي خارج البلاد مؤكدة على الحركة المسرحي المسديدة التي تتسيناها في مسرحها. انها تشكل في لغتها المسرحية الراقصة فذ تعتمد صبداغته على التعاور الشمر مع الوسائط الغنية الأخرى، والاستخادة مر مختلف الأسالب الجديدة في فنون الرقص الحديث.





غلاف برنامج العرش

قدمت عير في مسرحها ما بين ســـــــوات ١٩٩١ ـ ١٩٩٤ شـــلاث مـسـرحـيات راقـصـة هي: «ظلال الشــــمس» و «عند تلَّمُسِ امـــراة شريرة» و«كيربيد إله العب».

وقد اجتمعت هذه العروض لتمثل معًا ثلاثية مسرحية راقصة. ورغم أن كل عنوان يشكل أمسية مسرحية

ستكاملة، إلا أن الموضسوع الواحد يربط بين العسووض الثلاثة، وتوحد اللغة الجمالية بنيتها الداخلية ومعمارها الفني.

ولا تتوقف انشطة دستدير ميين على تقديم عروض ممين على تقديم عروض مسرحية متضمصة في الأنفو المان من المناف الم

بدأت صير دراستها للرقص في درغرب، بالمدرسة

العليا للإبقاع والرقص، واصلت دراسيتها لاستكمال مريد من البراسات المتخصيصية في فنون الرقص المديث بلندن وباريس. كبانت صعبر راقصة تعمل مغرقة رغيرب للرقص الصديث، إلى أن انتقلت لبلغراد فبدأ مستقبلها الفتي الستقل لتصميم الرقصات واللوجات الشعرية السرجية، في ذلك الوقت انشات فرقتها مستديو ميره ويعد عودتها إلى زغرب عام ١٩٨٩ أصبحت الميرة الفنية لفرقة زغيرب المسترجية لفنون الرقص الصديث صتى عنام ١٩٩١، أي إلى اللحظة التي تنشئ فيها مسرحها الخاص وستديو ميره. تتعاون مع العديد من المسارح القومية والدولية، وكذلك مع العديد من الفنانين المستقلين. وفي ذلك الوقت أيضاً أبدعت تصبحبيماتها الراقصية للتليفزيون والفيديو.

ونعدو. إلى المعرض المسرحي الذي قدم في مصور، دقوس قرّح هو ذلك الجسسس الذي يصل الارض بالسماء، البشر بالآلهة كما يقول الشعراء والماشقون لألوان الطيف. إنه الجمعر الذي تهيط فوية الآلهة من أبراجها العالية إلى الأرض، في

اللحظة التي يصعد فيها البشر. بدورهم - فوق ذات الجسر، بكل ما يصعلونه من عدذابات الأرض إلى السماء.

اطلق الإغريق اسم وإيريداء على هذا الجسسر، وكمان يصغل لديهم حاصراً يحجب الأثباء الطبية، قالوان للشخصة المتواقعة محكوسة تتناثر أسعتها عبر دؤات للطب ويرمز الطبية إلى الرخاء، إنه الريفية منها بالمدائن دؤصل الاساكن الريفية منها بالمدائن ذات المعمار الصحوري، كما تمثل الوان الطبية والتخيية عالى الاسطورة المتحدود الواقعة ما بين الاسطورة المتحديد التي المتحديد المواقعة ما بين الاسطورة وما يتكن وراء سطورة، وما يكن وراء سطورة، وما يكن وراء سطورة.

وتعنى الوان الطيف أو قسوس قرّح بداضر العاشقين وعذابات المعشرةين، روخلف الوان الطيف تقيع الحرية المنشوبة ، كما يرى الكاتب الكرواتي بو خكو سيمونوفيتش.

أسا العرض للسرحى «فى حماية قوس قزح» فيحرى جميع هذه المانى. إنه قصيدة شعرية تحتضن داخلها الرقصة المرتعشة، والصمت

البليغ، والمعانى التي تستنطق من الدراء شفافية التعبير الفالي من الكلمات، يتجسد في روح القصية للكلمات، يتجسد في وحر القصية والقصية تنفساء السرح في حركة تعبيري صاف، وعبر عمليات المنف والحركات التعبيرية يصل هذا العمل الفني الأخذاذ إلى خلاصة «ثانانية الفني الأخذاذ إلى خلاصة «ثانانية الفني الأخذاذ إلى خلاصة «ثانانية الشغل».

وفى مسرحية دفي حماية قوس قراح، تق هذه الثنائية عند المدود النهائية اللدوازن الذي يتخلق عنه تكثيف جميع الفنون الرئية كما لل كان الدورض المسرحى مجلاً سرعدياً يريط الفنون جميعها يويثق عراها. وبالثنائية، فوع من الفسمومة والمداء، هيث يولد التنافس ما بين والمداء، هيث يولد التنافس ما بين والمدائدين، او التنافس سا بين

في قلب هذا العرض المسرحي نكشف نسفًا وتجانسًا بين القضاء المسرحي الضالي من الديكورات، يعكس رغبة الفتان في مصاولته المشرور على صريته الفقورة: لا الصرية هي جبرة لا يتسجيزا من الناسق والتجانس، لذلك فين هذا الذائسة والتجانس، لذلك فين هذا

العرض السرحي ما هو إلا رقصة دائريةلا تتسوقف ولا تنقطع، تمثل حركتها حركة أبدية تسير وفق هوى مسار حركة الأرض الكروبة. تصل البدايات بالفهايات، وتعمل على تشكيل لغة الصمت الأدبي. وتقوم مصعمة الرقص معبر برسم خطين بصلان انطباعين وانفعالين وحياتين لعاشقين، خلقا لإيضال التناسق في التناقض، وربط التـــواميل، بالانقطاع، والمسركة بالسكون، والاقشراب بالابشعاد ليحسلا إلى هارمونية العالم الذي هذه الارتباك وانتبابته الضوضين يصل كل هذه الماني حسدا معشوقين شابين بكادان أن بكونا طقلين، رومسيس وجولييت، يتماولان معًا التخلص من

قيود جسديهما، للقيام بالطيران في عوالم جديدة يقتصمانها بحثًا عن صفاء وبراءة، يترغيلان في دواخل روجهما التسمة بالشفافية حتى تنتصر الحياة على الموت، البناء على التدمير، الغنى على الواقع البشع الذي تحكمه ومساحسات البنادق.

لقد رسمت مسهر ومسمت حركاتها الراقصة كشاعر تتغنى بكامات مرمسقى تبييرية رائعة الفها المرسيقار البرلندى هضويا جوريتسكى بعقطوعته للسماة مسيمفونية من الأعاني الحرينة» تعبر بحرتها الطقوسى عن حالة من الشوحد الوجداني الإنساني في

صبلاة من الحب الدافق لعاشقين، لا تنقطع رقصاتهما طوال ساعة من الزمن معبرين برقصتهما عن الجمال والحركة والحرية. يتعانق الراقصان بيترا سينيانوفيتش وبرافدان دبفلاهوفيتش بغضاء السرح، الذي بعانق بدوره إضباءة موهية، وحركة ملهمة، وموسيقي عذبة، ليمثل كل ذلك معزوفة من الرقص الحيء الباحث عن الصمال النائم داخل النفيوس لانقباطه، وعن للمظات من القن بحينا داخلها المثل/ الراقس، والشاهد/ التلقى معًا، بعيدًا عن ضيوضياء العبالم، وصيحب المداقع الهيبادرة، المسيحة بالفنانين اليسوغيسسالاف في كل مكان إنهم يحاولون نسيان العنف!

مناء عبد الفتاح



متابعات سائل جامعية

إن أي أسه لا تعلك تراشا، أسة مقطوعة الجنور لذا كنان حرص مقطوعة الجنور لذا كنان حرص الإنسان الا يقطع أواصر ارتباطه بالسابقين، ينطبق هذا على الأمة الحربية التي تعلق ماضياً تراثياً حياً لأنك ليس مهين أهو توقع فاعلة يستحد منها الإنسان المكسارة من عاضره ما يواجه به المنسارة الذي سببت القري سببت القري الدستحسارة وتصديات الواقع المنسأ.

الإبداعية صلة بالماضى العربي، فقد كسان اشسدها ارتباطا بالتسرات وقضاياه، وقد اختلف الشعراء للماصرون - في مصرعن غيرهم في طبيعة فهمهم التراث والأره من جهة، وفي فهمهم للعصر ومتطلبات وما يناسبه وطرائق التعبير عنه من جهة أخرى، لذا فقد خطلت خريطة الشعر العربي المعاصر في مصد في النصف اللساني من القسرن

ولأن الشمعس اكمشر الفنون

وترظيفه - بكل معطياته وعناصره توظيفاً فنياً اسهم في إثراء التجربة الشعرية، حيث فتحت أجواء جمالية جديدة وارتادت عوالم لم توطأ من قبل.

وعلى الرغم من أن ظاهرة استهام التراق قد اتسعت إبداعياً إلا انها لم تدرس بعد الدراسة الكافية ضن اللاحظ على سبيل المثال - أن عنصراً واحداً وهر الشال - ان عنصراً واحداً وهر الشخصية قد استاثر بالجانب الاكبر من الدراسة خصيل إلى

حسل الشاعر عبدالنامس فقال على درجة الدكراء في القد الأبي الحديث من مرضوعه «توقيف الذرات في الشمر العربي الماصر في معر 1177 - 1971 ، وتكونات لبعة المكم علي الرسالة بن اد. عراقيان باستعابي مشرفاً و ا. د احمد السعدني مناقشاً و ا مناقشاً وإ د. عصام بهي مشرفا، وقد حصل عليها بتقدير (مرتبة الشرف الأولي).

المشرين بظاهرة استلهام التراث

دراسسة على عشمرى زايد استرعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، وإلى احمد مصطفى مجافد «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر الشخصيات التراثية في الشعر الأسطرية الذي درسه انس داود، الذي اهتم كثيراً بالجانب النظري على جماب الجانب التطبيقي.

أما بقية عناصر التراث كالحدث والنصوص والأدوات الفنية فلم تظفر إلا باشبارات مبتناثرة في الدوريات التخصيصة. لذا كانت الظاهرة التراثية في صاجة إلى مزيد من الدراسات الأكاديمية التي تتناسب مع صغيبورها وتصاول رؤيتهما بصورة اعمق كاشفة عن جمالياتها ومتممة لجهود السابقين، من هنا كانت براستها «توظيف التراث في الشعر العربي للعاصر في مصر من ١٩٦٧ ـ ١٩٩٤ء مسمساطة لأن تضيف الى ما سبق فتكتمل السبرة خيمينومينا بعدامنا استطاعت الدراسات السابقة أن تفتح المجال. وحتى تحقق الدراسة أهدافها جاءت قی : ــ

مقدمة تحدد موضوعها، وأربعة فصول وخاتمة.

اهتم الفصل الأول بالتراث، والشعر مطلا التراث بين الفهوم والمراقف وعارضياً لوقف الشفف للعاصد من التراث ثم متقصياً نوافع استضدام : التراث على لختلافها قرمية رسياسية وثقافية وفنية.

القسمل الثانى: يدور حبول الشخصيات التراثية مناقشًا أنواع الشخصيات وبالاتها والمساحة التصيية التي نالتها واساليب توظيفها وطرق استخدامها.

وعنى الفصل الشالث: بتوظيف الاحسداث التسراثيسة رابطا بين الشخصية والحدث وكناشفًا عن أنواع الأحداث وأنماط استدعائها وتكتيك توظيفها.

ويدور القسمل الرابع: حسول توظيف النصسوس والادوات الفنية التراثية ولذك من خلال استجلاء التناص بأشكاكه المستقضة: دينية ويشعرية وموروثا شمبيا، واستعما الافسال والاقوال الماثورة والوقوف على الأطلال وغيرها.

_ وفي النهاية تأتى الضائمة: ساردة نتائج الدراسة وتوصياتها وما توصلت إليه وما أثارته من قضايا.

وقد اعتمدت الدراسة المنهج التحليلي التكاملي الذي حاول أن يصقق انسمهامًا بين عناصسره واجراءاته التطبيقية.

ويمكن تلخيص البحث في عدة نفاط أهمها:

ا تعريف التران وما هيت والكشف عن انقسام المنقلين تجاهه إلى فريقين الأول يقبله قبولاً تنام ورشغة والمناف وويشنب بها الأهر ويشبت بها أذا العربية، والثاني يوضف رفضاً تاماً بجمع أن الرجوع والمنتياق للمون ولكن في بدايات النصف الثاني من القرن المشرين المنافي المنافق إلى الانتصام بالنقل إلى المعاصرة الزيال الانتصام بالنقل إلى المعاصمة علم المعاصمة ما فالمودة التراث من ما لغاضاعه فالمودة التراث ليست باحدثانه المنافية وإخضاعه للغربة والغصص.

٢ ـ الكشف عن قدم العلاقة بين الشاعر والتراث، وأن ما سمى في الشيع السيقات الأدبية أو التضمين

ما هو إلا صورة من صور استفلال التراث.

٣ ــ إن الشاعر العاصر قد تمامل مع تراثه بروح وفهم جديدين، واســـتطاع لأول مسرة أن ينظر إلى تراثه من بعد مناسب مفجرا ما فهه من طاقــات هـــيــوية تمثل الجـــوهــ والـــوح.

\$ - لقد كانت عودة الشاعر للتراث عودة غير عشوائية حيث تضافرت مجموعة من العوامل على لعق الشاعر لياخذ من تراثه، وهي درافع تتنوع بين دوافع سياسية وقوية ونفسة وقلفة وفئية.

• - أن الشخصية التراثية كانت أكثر مناصر التراث التي انصار السها الشحواء ولك في فترتين أرمنيت عن مستلف من المترة الأولى يمثله عقد الاستينات هيئ الانكسار والتوجها التي الجات الشاعر إلى المشتخصية الدينية والتاريخية اما المتنزة الثانية فيشاها النصف الثاني من حقية السبحينات ويمقد الشامين التاني المناسبة بالسبحينات ويمقد الشامية المناسبة والمساعر فيها الشمنية الأسنوية إلا الشماع فيها الشمنية الأدبية والصوفية ذات المعالمة والنائخ خصوصا المعاشة والمعالمة والمنافخ المعالمة والمنافخ المعالمة والمنافخ المعالمة والمنافخ المعالمة والمنافخ المعالمة والمنافخ المعالمة والمعالمة والمنافخ المعالمة والمعالمة والمع

المتنبى وأبى تمام والنفسري وأبى نواس.

٦ ـ تعسددت انماط توظيف الشخصية التراثية فاستخدمها الشعراء: صورة جزئية - وجزءًا من قصيدة - ومحررًا لقصيدة واحيانًا عنوانًا لديران.

٧ - تنوعت اساليب استخدام الشخصية واستدعاتها مثل الحديث بالشخصية أو ما عرف بالتناع حيث يسترج الشاعر بالشخصيية ويستبطنها ومثل الحديث إلى الشخصية حيث تكرن الملاقة قائمة على الجدل والواجهة والحوار، ومثل الحديث عن الشخصية فيصبح الحديث عن الشخصية فيصبح الشاعر (واباع) عن شخصية.

 ٨ ـ في ناصية التكنيك الفنى لتوظيف الشخصية يوظف الشعراء الشخصية بطريقتين:

 توظيف التالف: حيث تكون الشخصية الستدعاة في النص متوازية ومتماثلة مع مرجعها التراثي.

ب ـ توظيف التحضالف: حيث التقابل بين وجود الشخصية في

النص ووجدودها في مسرجت التراثي.

٩ ـ مناك تداخلاً بين الشخصية
 والصدت، حيث كالأهما يستدعى
 الآخر.

۱۰ ما اهتمام الشعراء بالعدي التسرائي مسركيزين على جسرتياته ومشرادته وقد كان الحدث الديش اكثر الأحداث استيماء لما فيه من قيم وابعاد دلالية وإيصائية. ويأتي قمعة يوسف وهدث العشاء الأخير في المرتب الأولى على خسريطة الاستدعاء.

۱۱ ـ التناسب بين واقع الشاعر واستدعاء الحدث التراثي، فقي الفترات الدامية من تاريخنا يهتم الشعراء باستدعاء الأصداث التساريخيه التي تشكل حلما بالخلاص, وتحرية للواقع المعيش في المت نفسه.

۱۲ ـ تتنوع انماط است حماء المدث فهو: جزء من قصيدة - أن مصحور لها. أو إطار عام الديوان، وتبين أن القاسم المستدى بين الإمداث التاريخية المستدعاة هي الدم الذي عكس طبيعة الرؤى والمفاهيم في ظل الواقع السياسي

الدم الذي عكس طبيعة الرؤى والمفاهيم في ظل الواقع السياسي والاجتماعي والفني العاصر.

١٣ ـ شدم العلاقة بين الشاعر المربى والنعسوص التراثية، فإذا كانت العلاقة فى القديم قد سميت بالسرقات والتضمين فإنها فى الصديث قد اختلفت فى الرؤى والوقف وسميت وبالتناص.

١٤ ـ تبين للبحث أن النصوص الدينية تماما كالشخصية الدينية قد أخذت المساهة الكبري من خريطة الشعر لما لها من خاصية نزوع الذمن البشري لحفظها.

١٥ ـ انحياز الشعراء الرواد في عقدى الفعسينيات والستينيات إلى استدعاء نصوص الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد لا واجهه الرواد من تصرح إزاء المؤسسات الدينية. وفي عقد السبعينيات ويداية النميز من الرجهية الدينية ظهر-جماعات الشهريب الفني الحالة

بخطاب شد عرى جديد فشاع استخدام الخطاب القرانى والنبوى بوصفهما مادة فوقية تحترى على كثير من القيم الإنسانية والايحانية.

۱۹ - تعددت اشكال توظيف النص التراثى الدينى وإنماطها بين: الاقتباس - الاستبدال - التحريف والتفكيك التنمييس.

٧٧ ـ يأتي النصوص الشحوية والترث الشحيي كالسيرة والموال والإمثال الشعبية والقصص الشعبي في المرتبة الثانية بعد النص الديني محيث تعددت أشكال توظيفها متشابهة مع أشكال توظيف النص الديني السابق تكرها.

١٨ ـ استخدام الشحواء للمصطلح التراش بوصف وسيلة بنائية خصبة اسهمت في التعبير عن رغبات الشعراء وتبين أن المصطلح الصبوفي اكسشر المصطلحات استخداما نظرا الامتزاج التجريتين الصرفية والشعرية ثم ياتي بعد ذلك

المصطلح النصوى لما له من رمسزية وإيحاثية وجمالية في التشكيل.

۱۹ ـ لحظ البحث أن الشعواء لم يقطوا من استدعاء التراث عند الموضوع أو للضمون، بل تعدوه إلى الشكل الغني، فاستضعوا أشكال النصوص الدينية وتقسيماتها، وبنسق المواقف والمناطبات للفنقوي، وللقامات والتوقيع، وغيرها من اشكال النزاء وأنساقة.

٢- اتضع من خلال الدراسة أن العناصر التراثية بكل معطياتها قد شكلت سلامج التجرية الشعوية المصورة وخلقت شعوية خصية متعددة أو الدلالة وأكدت الرغية المساهرة، وأصدت الشحواء بزال إنساني اسهم في تأهيج تجرية مغذة، وفي الوقت نفسه تشدة بين الشعواء براثهم، ويفعت عنهم تبين الشعواء عن الجنور.

عبدالناصر هلال

تجربة كندية شائقة حول نسبية المقيقة

قليلة هي الأعمال السبرجية التجريبية التي تنجح في ان تجعل من تجريبيتها الدرامية إضافة إلى عالم المعنى الذي تريد أن تطرحه على مشاهديها ، لا محري زخارف شكلية أو تمرينات حرفية عاطلة من الدلالة وريما تكون العنامسير التجريبية عبنًا على الرؤى أو القضايا التي تريد أن تقدمها لشاهديها. والتجرية السرعية الكندية الباهرة التي شباهدتها مؤخرًا على دمسرح المايداء في لندن والتى قدمتها فرقة دمسرح ريباريةء بقيادة روسرت لوساج واحدة من هذه الشجارب القليلة التي أدركت أن التجريب الجاد لا يتحقق في دنيا

السرح إلا إذا استطاع أن يجعل كل إضافاته التجريبية جزءًا أساسعًا من متمة العمل للمجرعين ووجيها من وجوه استقصاءاته الدلالية، وأن يخلق حالة من التبغاعل بين دلالات الأدوات والاضطفيات والعصل والمغناميرات المسيرحيسة الثي يستخدمها وبين عالم العني في العسمل الدرامي. ذلك لأن تلشكل الفنى وللادوات التجريبية محتواها الذي يجب أن يتسق مم المستوى العام للعمل، وإن يتضافي مع رؤاه وأن يشريها. فسقد برهنت الاستقصاءات الجديدة في علوم الاتمسال، وخاصة لدى المفكر الكندى مارشال مكلوهان العروف

بإضافاته الجادة في هذا المجال على ان الاداة من الرسالة نفسها. كما كشفت أعمال الشكليين الروس في مجال النقد الالبي عن جدلية العلاقة بين دوافع الاداة (ويظيفتها. وهما اكتشافان أدى تضافرهما فيما يبدو لي إلى بلوية المضهوم الدرامي الذي ينهض علوية هذا المعمل المسرحي الحداد.

وتستقى فرقة دمسرح ريبارية، Theatre Repere اسمها من الكلمة الفرنسية Reper وهى كلمة ذات دلالات متعددية تنطوي تعدديتها على بعد جبوهري من أبصاد المنبه الدرامي الذي تنهض عليه تجريبية ثلك الفرقة الكندية شهر كلمية

فرنسية عادية تعنى العلامة أق المرجم أو وجهة النظر، وتعد حروفها في الوقت نفسه تلذيصاً لمدايات الكلمات أو المضاهيم الأريعة التي تتشكل منها الدورة المفهومية التي ينهض عليسها المنهج الدرامي لتلك الفرقة التجريبية. وهذه الفاهيم الأربعية هي: المسادر REsourceb التي تستقي أو تستمد منها التجربة المسرحية والتي غالبا ما تكون مصاير أساسية من الحياة الواقعية. والنقاط أو المرتكزات Partition وهي الماور التي تستخلصها الكتابة الدراسية من تلك المسادر لتقيم عليها إطار التجرية المسرحية وخريطة علاقاتها الأساسية، وعملية التقييم Evaluation أو التقويم التي يتم مبسرها تخليق عناصس البنية الدرامية ونسج شبيكة العلاقات الإنسانية في النص، واختبار ما تنطوي عليه المرتكزات من صعان ودلالات. وأخيرا العرض REpresen tation وهو هذا غير العرض

المسرحي نفسه لانه مفهوم يشير إلى طريقنة عبرض منا خسرجت به من عمليات التقييم ضاصة أن من الممليات الثلاث جميما. من بدايات تلك الكلمات الأربعة تتكين أيضاً

كلمة Repere ويتم صباغة وجهة النظر أو النظور الدرامي نفسه. لكن مناك بعدًا آخر في بنية اللفظة ذاتها له أرثق الملاقة بمفهوم التجرية السيرمية الذي تريد الفرقة أن تطرحه، وهو البعد الدائري. لأن بنية الاسم ككلمة عبادية في اللغبة، وكمختصر في الوقت نفسه لتلك الكلمنات الأريم الصنائعة للعنالم المفهومي للتجريب السرحي بثلك الفرقة هي في حد ذاتها بنية دائرية. لأن المرقين الأخيرين قيهما تكرار للمرفين الأولين، ولهذا فقد أخذت الفرقية هذين الصرفين من بداية المفهوم الأول والأخير من الشاهيم المسورية الأربعة. ومن هذا فإن المرفين الأولين من الكلمة الأخيرة يرداننا من جديد إلى الكلمة الأولى لنعبود مرة أخرى إلى إعادة النظر في الصادر. ليس فقط لأنهما هما الحرفان الأولان في كلمة المسادر، ولكن ايضا لانهما يشكلان تلك السابقة اللغوية المروفة ببن سوابق عبد من اللغات الأوروسة وإواحقها، والتي تعنى «إعادة» القيام بعمل ما. هذه العبودة إلى الشعل نقسب من جديد، وإلى الرقائم نفسها من جديد هي غير التكرار، لأنها عودة

وتتكشف لنا مالامح هذا المنهج الدراسي إذا ما تعرفنا على التجرية السرحية الشائقة التي عرضتها علينا الفرقة في دمسسرح المايداء بعنوان (جهاز كشف الكذب Polygraph) وهن عنوان مستسعده الدلالات شديد الترفيق في تفاعله مع العمل المسرحي، ودلالته عليه من ناحية، وفي توافقه مع منهج الفرقة الدرامي الذي ينطلق من الواقسعي للوصول إلى الإيصائي والرمزي من ناحية أخرى. إذ بيدو على الستوى السطعى وكأنه يشبير إلى جهاز كبشف الكذب الذي سنراه أثناء العرض وإلى رسومه البيانية المتعددة التي تقيس نبض من تختيره وتسجل معجل سيريان الدم في شيراييته وإيقاع تنفسه وعدد نبضات قلبه وإفرازات غدده. ولكنه في مستوى

أخريشير أيضاً إلى طبيعة المنهج الدرامي الذي تنهض مقولاته النهائية - كجهاز كشف الكذب ذاته - على تعدد القياسات، وعلى أهمية العلاقة بين مختلف المؤشرات الدالة في التجرية. كما يشير في مستوى أخر إلى العمل المسرحي نفسه حيث يصبح العنوان بآلته القياسية تلك صبورة استعارية للتجربة السبرجية ذاتها باعتبارها الة اكثر بساطة ودقة من جهاز كشف الكذب هذا في إماطتها اللثام عما يخفيه الواقم واكتشافها لما تنطرى عليه تمباريفه من أكساذيب، لأن العسمل المسرحي نفست ما يلبث أن يكشف لنا بالتدريج عن مدى ما فيه من ثراه وتعقيد يفوق تعقيد جهاز كشف الكذب في تعرية طبقات المعنى التي ينطوى عليها كل جزء فيه، وفي تقصى مختلف أبعاد الحقيقة المفعمة بالألفان.

والألغاز هنا متعددة المستويات كذلك، لأن المسوحية تغتار لنفسها عنواناً فرميا دالا هن «قصة بوليسية ممتافيزيقية»، وتحاول بالفعل أن تمزج بين هذين العنصسرين اللذين بينوان متعارضين لأول وهاة بطريقة تجهز على هذا التعارضين كل كماة بطرية تجهز على هذا التعارضين كل كما

سنرى من خالال تحليلنا لها. وإن كنان طينا اتباعنا لراحل الخلق الأريم عند هذه الفرقة السرحية التجريبية أن نبدأ بالمسادر، أو بالقصبة الواقعية التي تبنى عليها الفرقة مسرحيتها. إذ استقت الفرقة قمية العرض من جابثة حقيقية وقعت في مدينة وكسيك، الكنيبة بالفعل. ولكن هذه القصمة الواقعية تبدو من كثرة ما بها من مفارقات غيسر مستملة الوقوع بالمعنى الأرسطى للمجتمل والمكن. والفرق بينهما كبير. فليس كل ما يمكن وقرعه محتمل التصديق والإقناع في السياق الدرامي، وتنتمى القصبة الواقعية من هذه الناحية إلى عالم المكن وإن كان غير محتمل بالمعنى الأرسطي، فيقيد وقيعت منذ عيدة سنوات جريمة قتل في تلك المبيئة في الساعة الثانية من اليوم الثاني والعشرين من شهر اكتوبر. وكانت الضحية التي قنات خنقا بعد اغتصابها في الثانية والعشرين من عمرها، كما كانت إحدى توامين، وكان فاتلها الذي اكتشفته الشرطة بعد عامين وشهرين ، وفي الثاني والعشرين من شهر ديسمبر ، كان هو الأخسر أحد توامين، وكمان

اكتشاف الشرطة له تتيجة لأنه اعترض لفقاة ثانية بجريعته، واراد ان يريعها كيف اقترف ثلك الجرية التي كانت هديت الناس في الدينة لعجز كانت هديت الناس في الدينة لعجز الشرطة عن اكتشاف مرتكبها الشتاة أن الأمر ليس مجود تعشيل للجريصة الأولى، وإنما هو محاولة لإعادة إنتاجها مرة اخرى، وأنما فو أنها ستكرين الضحية لعملية إعادة الإنتاج الشانية تلك فابلغت الشرطة الإنتاج الشرطة الله فيفست عليه.

هذه هي قصة الجريمة الراقعية التي حدثت في مدينة كيبيك الكندية، فكيف قدمها لنويساج على المسرح؟ خاصة وأنها مليئة بالثنائيات إلى الحد الذي تبدو معه وكانها منسوجة بإحكام بوليسى خارق الرداءة شديد الافتعال. كما أنها تبدو وكأنها من بنات أفكار مؤلف بوليسى مبتدئ مولع برقم اثنين الذي يتكرر فيها اثنتي عشرة مرة: سبع مرات في التاريخ، ومرتين في التوامة، ومرتين في عمر الفتاة التي قتلت، ومرة في ازدواج الجريمة او مصاولة إعادة إنتاجها للمرة الثانية بصورة تكتمل بها دورة الثنائيات بالضحية الثانية، التى لولا فطنتها لأحكمت الصبكة الراقعية دورتها على الأشياء بصورة

ريما ما كان من المستطاع اكتشافها. بل إن هذا الاكتشاف نفسه والذي يصول بون اكتمال الدورة بهذا الشكل الملق هو أحب عبالاسات واقعيتها التي تناي تصاريفها عن هذا الكمال الذي لا بعرقه غير الفن ويصده. وأولى الملاحظات على بنية المسرحية هي أنها حاولت هي الأفسري مستساعيشة هذا الرقم فصاغت السرجية في أربع وعشرين لوحة. واعتمدت في بنيشها على مسالة الازدواجية لجوهر دلالة تكرار رقم اثنين بهذه الصورة المفرطة في المبالغة، في الجريمة، ولكن بعد أن قلت دلالتها. فلم تعد الازدواجية هنا هي الازدواجية المفضية إلى الحل كما هو الحال في القصة الواقعية. ولكنها أصمحت ازدواجية إشكالية من النوع الذي يفضى إلى الالتباس والفموض وتعدد الدلالات بالصورة التى ترتقي بها السرحية بالحيرة البوليسمية إلى أفاق الهواجس الفلسفية والرؤى النقدية والهموم الفكرية الكبيري. فكيف فيعلت المسرحية ذلك؟ وكيف استطاعت أن تدفع بتفاصيل هذه القصة البوليسية العبارية الي منطقية القلسيفية والهواجس المتافيزيقية.

تكمن الإجابة على السجؤال الثاني خاصة في استقراء دلالات الأدوات والأشكال المسرصية التي تستذمها والتي سأداول العودة إليها معد قليل. وبعد أن تكشف لنا الإجابة عن السؤال الأول عن يعض قلك الأدوات والأسباليب السيرحيية التي تونافها في معالجة هذه القصة الراقعية وفي تصويلها إلى عمل شاعري بطرح عن أفيقيه كل ثلك المفارقات والمصادفات الرديثة دون أن يستبعد جوهرها الفلسفي، أو يهمل سحر الازدواجية الشائقة التي تنطري عليها احداثها. بل على العكس يخلصها من سذاجتها ويضفى عليها قبرًا من الكثافة والشراء الدلالي، وتبدأ السيرسية بخشبة مسرح فارغة مضاءة يشطرها طوايا سور مبنى من الطوب الصقيقي، وليس مبصرد ديكور) يقع أمامه نصف الخشبة السرحية، ويحجز خلفه تصفها الأخر. بل لا يمكن الحديث هنا عن خسشسيسة المسسرح إلا بالمني الاستقادي أو للمسرد لا الاصطلاحي. لأننا بالقصعل أمام ساحة ضالية غير مرفوعة عن مستوى أرضية الكان الذي بطس

قيمه الجمهور، بل على العكس منضفضة عنه حيث رفعت أماكن الجلوس كمدرجات بطريقة تعود بنا إلى بنيسة المسرح اليسوناني أو الروساني القديم، نمن إنن أمسام مساحة خالية (بمفهرم بيتر بروك) نصقها محجوب عثا انحجاب نصف المقيقة دائما، وتصفها الأخر سلطت عليه ثلاث بقم ضبوئية تصنع ثلاث دوائر مشماورة على الجدار، تمثل على المستوى التجريدي، ومن قبل أن يبدأ العرض مستويات الحدث الشلاثة والتي ستتجاور وتقداخل من ناحية، وشخصيات النص الثلاث التي سنتعرف عليها بالتفصيل من ناحية أخرى.

وبدا السرصية عند إظلام تلك الساحة الخالية بشهد دى طبيعة المساحة الخالية بشميد دى طبيعة ويتنبات القانوس السحرى ببراعة خلق المناخ الطالب لتقيها، ولتهيئة المشاهد من خلال ضريات الحوال المستجابة لتعقيداتها وازمواجاتها، الكن من ثلاثة افراد يلمبين الاموار المنتبذ المسرحية طاقم مشليها الكن من ثلاثة افراد يلمبين الاموار الرؤيسية الشلائة فيها، لوسم وأنطوان، وقد وانسوا، وكل الاموار

الثانوية الأضرى التي كان للوسي (التي لعبت دورها المثلة الدهشبة ماري دراسار) نصيب الأسد منها، بينما لعب مؤلف العرض ومضرجه روبرت لوباج دور أنطوان، والام بيير فيليب جوى بدور فرانسوا. أقول تستخيم المسرحية مناطاقم ممثليها في تلك المقدمة التي تناظر مقيمات السرهبات الكلاسبكية (التي بينز معها المانب التجريبي في العمل جوار تناصبيا خلاقا) من حيث رسمها للمناخ العام لطرح مفهوم التثليث الدرامي في مواجهة الثنائية الواقعية. وتظهر في هذه القدمة لوسى واقطة في مستوى مرتقع عن الصائط استخدم فيه المضرج تلك الصربة الراضعة التي تتحكم في مسيتوى الكامير ا في تصوير الأضلام السينمائية، والتي استخدمها بأكثر من صورة في العرض (كان أقلها هو استقدامها الطبيعي في تصوير الفيلم) لأن لكل أداة لديه نفس تعسدد الوظائف المساري في كل أنجباء العيمل. هو ارتفاع من موقم متحرك إنن وليس من منوقع ثابت وهذا أمن له دلالته. وتسلط عليها الأضبواء العادية أولأ وهي تبدأ في خلم ملابسها العلوية

قطعة قطعة، وسرعان ما تتحول هذه الأضواء العادية إلى ضوء الفانوس السحرى الذي يعرضه بدقة على صدرها الذي تصول إلى شناشية عرض لرسوم تشريمية لما تحت الجلد البشري من شراسن وأوردة وأعضاء جتى نرى كل تفاصيل ققصيها الصدرى وحركة رئتيها وننض قلبها وجثى يتبدى لنا بعد ذلك الهمكل العظمي تفسمه. وكان طقس التنصرية التنديجي البطيء وحستى العظم يتم على إيقسام منولوجين متوازيين (يتداخالان أحيانًا حتى يصحب التمييز بينهما لأن المثلين يتكلمان في وقت واجد، واكنهما ينضمان في اغلب الأحيان، ليقدم كل منهما جزءًا مما يرويه بالتتالي، ويقدم لنا أنطران أول المنولوجين الذي يحكى لنا فيه من وجهة نظر الشرطة وقائم الجريمة التي حدثت في مدينة كيبيك، والتي سردت عليكم حكايتها، ولكنه يتوقف في عرضه لها حثى مرحلة ما قبل اكتشاف القاتل. أما ثانيهما والذي قدمه لنا فرانسوا في تواز معه فإنه بطرح علينا شهدرات من تاريخ الغرب المدنث بمروية ومشاكلة السياسية ونزعاته وتقدمه التقنى

وعصاباته النفسية بطريقة تتم عبرها موضعة الجريمة الفردية في سياقها الحضاري والتاريضي.

بعد هذه القدمة الطقسية التي قدمت لنا الظهار الراقعي والسياق التاريخي في توازيهما وتداخلهما الدالين، تتفتح أمامنا تفاصيل العمل السرحي بالتدريج. ويصرض لنا الفائوس السحرى على الصائط، ما أود تسميته بالنص الضوئي الموازي. وهو نص يتشكل من أرقام الشاهد الثي تعرض على الصدار القسم للمسرح، وعناوينها، وتقوم بتقطيع جزئيات العمل وتأطيرها بل والتعليق عليها ومسياغة بعض محددات رؤيتها أو مناظير التعامل معها من خالال هذه الأرقام والعناوين التي يتخلق عبرها نص مواز للنص التمشيلي يساهم في بلورة البنية الدرامينة وملخل المشياهد قي لعبية الإيهام السرحية مشاركًا في السياق العام الذي يدور فيه العمل. كما يخلق حوارًا تناصيا بين تقنيات هذه التجربة السرحية الجديدة وتقنيات الغيلم السينسائي من اشارات الى أسماء الشاهد أجيانًا بطريقة السيناريو السينمائي مثل داخلي نهارًا، أن خارجي ليلاً.. إلخ.

وتتفتح لنا من خالل هذه الشاهد المتنابعة في إيقاع واحد متلاحق لاهث لا تقطعه غير استراحة في وسط العمل تفاصيل الحبكة الدرامية التى يؤسسها لوباج على قصة الجريمة الأصلية بعد ست ستوات من وقوعها. حيث تتقاطع مصائر بعض شخصياتها من جديد وكأن الجريمة مازالت تطاردهم مع بعض من شبات مقادير الفن أن تربطهم بهم. وتهدف الحبكة الدرامية إلى استقصاء طبيعة العلاقات الجديدة بين ثلك الشخصيات في ضوء ما جرى في الجريمة القديمة سواء في ذلك ما جبرى بالضعل، أو ما توهم البعض حدوثه. لأن سلطة الوهم على الواقع هي أحدد المؤسسوعسات الأساسية التي يطرحها هذا العمل. سواء في ذلك الوهم الواقعي الذي يتخلق ثحت وطأة التجارب الحياتية القناسية، أو الوقع المسرحي الذي تبدعه الصور البصرية والتشكيلات الحركية البارعة التي يخلقها هذا العمل السرحي الشراكب، فيقب استطاعت البنية المسردية التي استخدمت تقنيات المسرح داخل المسيرح، والقبيلم داخل المسيرح، واللوحة داخل السرح أن تخلق

معادلا بصريا وتشكيليا للهموم الفلسفية التي تطرحها.

وتعتمد الصبكة الدرامية أأس السرحية الكندية المعشبة (حهاز كسشف الكذب) على عنصسري الازدواج والتسوازي النابعسين من القصبة الواقعية التي تستمد أحداثها منها، لتعالج من خلالها بعض المصابات النفسية التي يعانى منها إنسان المضارة الغربية المديشة نتيجة لفرط ثقته في إنجازات العصس التكنولوجية (التقنية). وتجاوز هذه الثقة - نتيجة لعملية غسيل المخ الدغسارية التي يتعرض لها الإنسان الغربي، والتي تصوغ له كل مجددات رؤيته ـ لثقته بنفسه وبقدراته الإنسانية البسيطة والماشرة. ولتطرح عبر تناولها لهذه الشكلة مشكلة تزعزع ثقة الإنسان العاصر بنفسه في مواجهة تنامي ثقت في تقنيات حضارته التي نكتشف من خلال السرجعة أنها تقتيات مشكوك في قدرتها. كما نکتشف من خلال ما جری ویجری للبيئة التي نعيش فيها مدى قصور هذه التقنيات وتأثيراتها المعرة على كوكبنا الأرضى. فلا نستطيع أن نعزل هذه الشكلة عن تنامى الوعى

بآثار كثمر من تقنباته الجانبية على البييشة من تأكل الغلاف الأزوني الواقى للكرة الأرضية حتى الخلل الذي يصبب الدورة المناخية. وتطرح السرحية من خلال هذه الشكلة إشكالية فكرية أخرى تتعلق بنسبية الحقيقة التي استطاعت المسرحية أن تمزجها ببنية العمل الدرامية، وأن تتقصى عبرهذا الامتزاج بعض الأبعاد الفلسفية لتلك الإشكالية من ناحبية، ويعض إمكانيات المسرح التصلة بالعلاقة بين درجات الضوء ومدى قسرتها على إثراء العمل السرحى بصريا وحركيا وتشكيليا من ناحية أخرى عتى يتخلق نوع من التناظر بين تلك الدرجات الضبوئية وبين مستويات الحقيقة المختلفة.

وتقدم لنا السرحية قصة حب تتخلق بين انطوان، الطبيب الشرعي الذي سبق له أن قام قبل سنوات فصحية جريمة الافقصاب، وبين فرس المثلة الشابة التي مصلت فرس المثلة الشابة التي مصلت مؤخراً . ووعد رحلة مضنية طويلة في تتشيل افعالم الإعمالاتات التصارية -على أول دور رئيسي لها في غيلم سينمائي يعيد إنتاج قصة تالدر الجريمة على الشاشة، وهذا الدرد الجريمة على الشاشة، وهذا الدرد

لبراعة المفارقة التي تتكشف لنا مع تطور الأحداث هو دور الضحية. دور الفتاة التي تعرضت للاغتصباب والقيتل، وتسكن لوسى في الشيقة المجاورة لتلك التي يسكن فسيها فرانسوا، الذي يعمل نادلا في مطعم برغم دراسته للعلوم السياسية، والذي نصرف أنه هو الشماب الذي قبضت عليه الشرطة قبل اريعة أعوام ووجهت له تهمة قتل الفتاة في الجريمة المذكورة عقب محاولته لأن يمثل مع صديقة له وقائمها. وهو التمثيل الذي يجب الاننسى العلاقة بينه وبين نوعين أخرين من التمثيل: تمثيل العمل السرحى الذي يدور أمامناء ولعب لوسي لدون الضبطية المقيقية في فيلم نشاهد بعض لقطاته داخل الممل السرجي وهي تمثلها، بدءًا من تصارب اختيارها للدور لأنها من كيبيك ولأن لكنتها هي اللكنة الطبيعية الطلوبة في هذا الجال، وحتى تمثيل مشهد القتل نفسيه، والصوار بين هذا التمثيل الواقعي الذي يدور في الحداة، وبين النوعين الأخرين من التمثيل الذي ينتسمى إلى عسالم الفن من الأمسور الهامة في هذه المسرحية. إذ تعمد إلى إسراز رؤاها من خسسلال

استراتيجيات التجاور التي تنهض على عنصري التماثل والثنافر وتعدد الدلالات رغم تماثل التسيسديات. فالمسرحية تريد أن تكشف لنا عن أن هناك اكثر من دلالة واحدة للفعل الواحد.

ففعل التمثيل الذي يؤدي في سبياق فردى ما يلبث أن يودى بفرانسوا، ويقوده إلى تجربة مربرة مازال يعاني من أثارها حتى اليوم. بينما التمثيل الذي يدور في سباق فني، سيواء في ذلك الشميشيل السرحي أم ذلك الذي يتنضمنه القبلم داخل السرحية، فانه بلعب دورًا مغايرًا، بل ومناقضا للدور الذي أدى إليه التصشيل الفردي الواقىمى وينطوى على دلالات مختلفة جذريًا عن تلك التي يسفر عنها التمثيل الواقعي لسي فقيا لأن الواقع أكثر عرضة لإساءة الفهم من الفن أو الخبيال، وهذا أيضاً من موضوعات المسرحية الهامة، ولكن لأن السياق الفردي يزيم عن افق الفعل الواقعي الضوابط الاجتماعية التي يضمن بها السياق الجمعي للتمثيل في الفن تقليص عوامل سوه القهم، بل وتعمق السرحية من خلال هذا كله مقارقة أحدٌ: وهي أن

له عبواقب أوخم من تعبرض الضعل السبرحي أو الفتي لذلك. لأن القعل الفردى الواقعي لا ينطوى على البات التصحيح والمراجعة أو التراجع التي تزدحم بها ساحة الفعل الفنى عامة والدرامي خاصة. لأن حركية العمل المسرحي أثناء تفتح الحدث الدرامي ترمى في بعد من ابعدادها إلى تصحيح مسار التوقعات وتوجيه استجابات المتلقى في الاتجاء الذي يساهم في تقليص عناصس سسوء الشهم. وهو الأمر الذي يفتقر إليه الفعل الواقعي كلية، حيث يتسم هذا الفسعل عسلاوة على ذلك ، وعلى السنتوى الغاسطي للتناول . بعدم إمكانية تمسميحه بشكل مطلق. صحيح أنه من المكن في بعض الأحيان استدراك بعض التصرفات، وإنقاذ بعض المراقف ولكن هذا كله من الأمور النسبية التي تختلف عن اليات تصحيح السار في الفن. ناهيك عن أن ارتباط الفن باللعب يضفف من عواقب سوء الشهم عند حدوثها، بينما يضاعف مبل الواقع إلى الجدية - أو قل الماساوية إن أردت ، من عبواقب سبوء الفيهم ومن وقعها على الشخصيات.

تعرض الفعل الواقعي لسبوء الفهم،

وإذا عدنا من جديد إلى أحداث السرحية من حيث تركناها سنجد أن تنامي قصمة الحب التي بدأت في التسخلق بين لوسي وأنطوان الذي يعيش في مونتريال تدفعه إلى زيارة كيبيك حتى يلتقي بلوسى التي تعيش يها، وتصحب لوسى أنطوان إلى العشاء في المطعم الذي يعمل فيه جارها فرانسوا. فيثير لقاؤهما ، وقد تبيلت الأن الأدوار - أصداء علاقتهما القديمة. تلك العبلاقة الغائبة من الشهد لانتمائها للماضي، هي علاقة فاعلة في الحاضر الذي لا يقدم لنا سوى مقلوبها. فبينما يدلف انطوان الأن إلى عالم فرانسوا كزبون في مطعمه، كان فرانسوا في الماضي هو الذي أخبذ عنوة إلى عبالم أنطوان ليعرض على جهاز كشف الكذب لديه ويرغم أنقبلاب الموقف حسيث يدور اللعب الآن على أرض فرأنسوا بدلا من دوراته في الماضيي على أرض أنطوان فبإن عنصبر التسائل سازال فاعلا فيه. فبينما كانت موافقة فرانسوا شرطا أساسيًا لعرضه على وجبهاز كشف الكذبء هبث يتطلب القانون الكندي موافقة المتهم قبل عرضيه على هذا الحهاز وإلا لما اعتد بنتائج هذا العرض، وحيث تواضع

العرف بين رجال الشيرطة على أن موافقة المتهم الاختبارية تنطوي في الواقع على دليل برامته. لأن ثقية الإنسان الضربي في أدواته التقنية تردعه عن الوافقة على أن يعرض على الجهاز إذا كان لديه ما يخفيه عن الشرطة، أو ما يدفعه للكذب في أقواله أمامها. فقد كان أنطوان هو الأخر هو الذي دعا لوسي للمشاء وفوضها في اختيار الطعم الذي تريده، لأنه لا يعرف المبيئة، ومن هنا كان قدومه إلى المطعم اختياريا. وبينما كان لاختيار فرانسوا ذلك عواقبه الوخيمة، فإن اختيار انطوان تضمن هو الآخر عواقب مثيرة، ليس فقط لأنه أعباد الشواريخ القديمة واضطره إلى مواجهة نفسه والثقة في جهازه جهاز كشف الكذب الذي عبرض فبرانسيوا عليه قبل سنوات، فكان أن أعلن الجهاز عن كذبه عندما أنكر ارتكابه للجريمة التي لم يكن لدى الشرطة دليل واحد على ارتكابه إياها. ولكن ايضاً لأنه يكشف لنا من خلال الهدية التي يقدمها أنطوان للوسى (وهي ثلك الدمية الروسية العروقة الثي نجد في داخلها تسخية أصفر، وفي داخل هذه الأصغر تسخة أصغر

وهكذا) عن أن كل لفسر نحله في
عالنا، أو بالأحسري تتموهم أننا
وصلنا إلى حل له مسايليث أن
ينطوي في داخله على لفسر أخسر
وهكذا كمثلك الدمسية الروسسية
الشهيرة. ومع أن هناك مشابهة
تعتيها في داخلها، فإن انفصال
تنا النسبغ وتكاملها واستقلاليتها
للنسبة وإلغازها الذي لا تعرف مع
لارل وهلة كم عسدد النسبخ التي
ينطوي عليها كيان تلك المعية، هذه
كلم علامات على الغايرة الفاعلة في
ينطوي بيغ هذا التماثل الذي يبلغ
كل منها برغم هذا التماثل الذي يبلغ
حد النشائة.

وتتكشف لنا الأبعاد الظسفية في هذا الرحس الدال أو الهسدية الرمزية إذا ما عرفتا أن فررانسول عند عرضه على جهاز كشف الكنب، ولكنه وبعد أن كسنيه الهسهاز لا يستطيع من تكنيب الجهاز، ويبدأ في الشك في نفسه، في قدرته على قول المحقيقة، فيما إذا كان شة ما يخفه عن نفسه ولكن الهجهاز كشفه، وفيما ين عن نفسه ولكن الهجهاز كشفه، وفيما يدرى، وربما نوس عانية للسرحية يدرى، وربما نسس بالقسط، هذا الشك الذي ندرك من عنونة المسرحية

لشهد الطعم بـ «الجرح» أنه مازال جرحًا غائرًا في النفس لم يتيمل. ما أن تنكأه لحظة المراجهة حتى بنز من جدید بما ساختا، ما بلیدان ينبجس من الجدار الصلد نفسه، في نهاية الشبهد، ومن هذا النطلق تبلف السرحية إلى موضوعها الرئيسي وهو الكشف عن الكذب الكامن في منبة المضارة الفرسة ذاتها، أو في مسألة اعتمادها الكلي على إنجازها التبقني، وإظهار اهمية إدراك أن الحقيقة ذات طبيعة نسبية تنأى بها عن الإغراق في الطلقات. إذ تلجا السرحية بعد أن تكشف لذا الأبعاد النفسية الممرة لتلك التجرية التي تعرض لها فرانسوا، وكيف أنه لم يستطع أن يستعيد بعدها ثقته في نفسه أو توازنه معها، إلى خلق نوع من التوازي بين خيطين من خيوط حبكتها المتشابكة. أولهما هو رحلة أنطوان إلى بلد أوروبي، للحديث في مؤتمر علمي ينعقد به، عن تجاريه كطبيب شرعى، في استخدام جهاز كشف الكذب في عمله وعن النشائج التي حققتها تلك التجارب في مجال الكشف عن الجريمة. وذلك حبتي يبرك الشاهد مدي قداحة القصوة بين «الحقيقة» العلمية التي تعرض

في المؤتمر، وبين دهقيقة ما جرى وما يعرفه الشاهد، وبالنجيما هو خيدا المساهد، وبالنجيما هو وفيرانسوا، والتي لا نعرف ابدا على وجب اليقين ما إذا كانت تبديل وجب اليقين ما إذا كانت تبديل الواقد على المناب الأساف لحظة التبديل فرانسوا، أم أنها علاقة حب حقيقية ملتبسة بينهما. لكن المهم أن ذلك ملتبسة وبنية ما يكن المهم أن ذلك منوف، وهو يحدس، أن هناك علاقة خيف نعوف، وهو يحدس، أن هناك علاقة

ومن خسلال هذا التسوازي بين الخيطين نرى مشهد الرئمر العلمي الذي يشرح فيه أنطوان اليات عمل جهاز كشف الكذب بقياساته المتعددة لسرعة نبض التلب، وإداء غدد إفراز العرق، ومعدل التنفس وإيشاع الوسائل السارية في الأعصاب، ونتائج استخداماته في تحقيقات الشرطة. نرى هذا الشهد بعد أن أدركنا أن خطأ الجهاز قد دمر ثقة فرانسوا في نفسه، ويمر معها قدرته على مواصلة جباة إنسانية أو اجتماعية سوية. فتردى من مشخصص منزموق في العلوم السياسية، إلى مجرد نادل في مطعم، ومن إنسان على علاقة سوية

بالآخرين، إلى كائن متوحد ملتبس. ومن هذا ليس غريبا أن نقيم نوعا من الرابطة بين استمرار انطوان في الدنيث والعلمي، عن جهازه، وبين انسماب فرانسوا من المناة متمثلا في تركه للشقة التي كان يعيش فيها بجوار شقة لوسى، وكأتى به يريد مواصلة الهرب. ولكن تلك الشهرية لا تترك له فرصة التنعم بدعة هذا الهروب. كما تكثيف لنا كذلك كيف أن إصبرار انطوان على الإيميان المطلق بالتكنولوجسيسا دون ادراك أهمية التعامل مع حقائقها على أنها نسبية ما يلبث أن يقت في عضب علاقة الحب التي كانت اخذة في النمو بينه وبين لرسى حتى يجهز عليها كلية في نهاية الأمر.

المؤضوعات من ضلال الحدوار المتمر بين قصة الجريمة وقصة الحديد الذي استمال على المتحديد الذي استمال على المتحديد والمتحديد والمتحديد والمتحديد والمتحديد والمتحديد والمتحديد المتحديد ال

وتشرى السرحية هذه

أمامنا من جحمد، وبين العبلاقات الجحديدة التي تديرها بين شخصياتها الثلاث. وكأنها ترتقم بالحوار بين الفن والواقع إلى مرتبة درامية خالصة. لأن البعد الواقعي لا يظهر هنا كبعد فني كذلك من خلال تبدياته الفيلمية وتستخدم بالإضافة إلى هذا الحوار الخصب بين الاثنين عنصر الالتباس الناجم عن لمبة الرهم والمقبقة، وعن بخول المثلين في إهاب أكشر من شخصية والخروج منها على التوالي، وعن استخدام التكرار الإيقاعي وخاصة في مشهد المطعم الذي لعب فيه هذا التكرار دورا إيهاميا بارعا اشار إلى مسرور الزمن من خسلال إعسداد فرانسوا للمائدة ثم جمع ما عليها لنقلها إلى الجانب الآخر من السرح وإعدادها من جديد ثم جمع ما عليها من اطباق وأدوات سائدة ومالاعق

وهكذا ويسسرعة ادت مع تصاعد إيشاع الصوار إلى خلق صالة من السوار المنتسب المناصد المختلفة الصوار بين تلك العناصد المختلفة وتغيره من ناحية أخرى، وكذلك من خلال التغيير السريع للمشاهد التي كان يقوم بها المنظون أنفسهم. وتلعي فيها نقنيات الإضاءة دوراً بارتًا في خلق تص مواز عبر عملية بارتًا في خلق تص مواز عبر عملية التغليم والمنابين الإضاءة.

من خسلال هذا كله استطاعت هذه المسرحية أن تحيل الجريمة الواتمية أنات الطبيعة البوايسية للموجوجة إلى عمل درامي قادر على طرح مجموجة أن الرؤى والقضايا الشرق، وإلى أداة في عملية الصراع لنا عن المسية الإيمان بنسبيعة رئيساً كيف يؤدي التدادي المسيعة الإيمان بنسبيعة المتادي كيف يؤدي التدادي

في التمسك بالطبيعة المطلقة لها إلى الإسماعة للذات وللأخسرين على السواء، وتصول العمل السنرجي نفست إلى أداة للكشف عيسا في الواقع من كسذب ورياء. أداة لا تقل تعقيدًا ودقة عن الكثير من إنجازات التقنية الحديثة. فالعمل السيرجي كحهاز كشف الكتب في هذا المجال متعدد القياسات كذلك، لا يكتفى بخيط برامي واحد، وإنما تتمازج فيه الخيوط وتتقاطع المسائر، وتتراكب الدلالات بالصورة التي نكتشف معها أن قياساته ورؤاه أكثر دقة وعمقا ونفاذا من أي من قياسات أدوات المضارة التقنية. لأن الفن هو أبرز السبل التي عرفها الإنسان حشي الآن لعرفة الذات وإدراك صقيقة العسائم، وأرهاف وعسينا بأن تلك الحقيقة ذات طبيعة تعددية ونسبية معًا،

الأنارقة والعرب يكرمون حجازى نى أصيلة

لكم كانت لحظة غنية حافلة الله المسيلة المسيلة المسيلة المفريعة ونحن نفسهد احسمد المسيد عبدالمعطى حجازي يتسلم جائزة الرمن محصل عليهما الشياحيات التي تحمل السمال الكرنسولي التي تحمل المسيدي المساعر الكبير في الحديقة التي تحمل المس تشيكايا ارتاسي، امام الشام المناح الكبير في الحديقة التي تحمل المس تشيكايا ارتاسي، امام المساعز الإلمنية المني المساعز الكبير في الحديقة التي حصن المسيلة المنية المني حصل المع تشيكايا ارتاسي، امام المساعز الإطانطي ورواهم تتسيم حطات من الجماهير، طالة التي جاد لتابم المحدد في

الهراء الطلق بعد ان لفتت انظارها المسطات التي حملت مصورة حجازي في شوارع الدينة، ولكم المسطات والرعم الالإنهان الإنهان الإنهان الإنهان الإنهان الإنهان الإنهان الإنهان الإنهان المسلم في المساورة المساور

كان مثال حضد من الكتاب مثال حرب، (الطيب صالح - معلام نيازى - محمد إبراهيم مصحد علي فرحات رغيرهم)، أما التنازى - مسوقة المصباحي المسرون المشاركرن فكان من بينهم موجد برويش هاشم ومحدد يوسف القعيد؛ وكان قد تغلف عن الحضور كل من محمود أمين العالم ومصحفة في وكان قد تغلف عن الحضور كل من ما الصافح عليمة؛ وقد محمود أمين العالم ومصحفة والمنازلة المحالة في الصافحة والمحالة المحالة في وحوات حربة الصدائة في وحوات حربة الصدائة في وحوات حربة الصدائة في وحدات حربة حربة الصدائة في



شعر احمد عبدالمعطى حجازى، وسنوف تصنير هذه الشنهادات والبحوث في كتاب خاص، يضم معها الدراسات التي أرسلها بعض الذين لم يتمكنوا من الحضور.

استصرت وقائع الاحتفال بالشاعر الكبير على مدى يوبين السادس والسابع من أغسطس الماشي، وفي اليوم الثالث كان ختام الاحتفال في امسية شعرية التي حسجسازي فيها قصائده على الجمهور بمصاحبة الاواء الرفيع لفارف العود العراقي هفير بشعير! وفيد سعد الجمهور بهذا الاداء المزيج، ورجد فيه شيئا من العزام معد إن اعتقد الغانان في وإلشودفه معد إن اعتقد الغانان في والشودفه



« تشيكايا أو تامي، أول من يفوز بالجائزة

فى اللحظة الأخيرة عن الحضور لإلقاء القصائد كما كان مقرراً.

كان فاروق شوشة هـ و اول التمديد و الجلب الآتي التمديد التمديد الاستداع واسبا الطلب صالح وقد استداع منالح وقد متالح والمدينة والمداركة المصارية المصارية المصارية والمدينة والمداركة والمداركة المتابع عامة شماراتهم وورون فيه صورة غدهم.

اما محمد التازي فقد تصد عن نشر حجازي من خلال مقالاته بكل ما تحمله من طابع تنويري وتجسده من روح نقدية، وترقف عند مثالات حجازي الاسبومية في الأمرام خاممة تلك التي تحدث فيها عن الجامعة العربية، وعن اللغة المربية ومشكلاتها في واقعنا المعرب، واختم كلعته بأمله في أن

الشامير وامتئشان السوت

قىسىرادۇ قىنى ئىستغىسىر اغت ئايدالىلغانى ھاجارى

. .

The section of the test section when

يوسم حجازى من دائرة اهتمامه في تلك المقالات، لتشمل ما هو خارج مصر في البلدان العربية كافة.

وتحدث في هذه الجلسة إيضا الشاعر المحراقي القيم في لندن صلاح فيازي الذي يراس تصرير مجلة (الاغتراب الادبي)، وقد حال في كلعته أن يقيم رؤية عامة اسيرة حجازي الشعرية، اعتم بأن يرصد فيها بعض الظواهر الفارجية، مثل علائة حجازي بالزغيم جمال عبدالفاصر، ومثل عند العواصم والدن التي تردت في شعره.

وتحدث محمد إبراهيم أبو سنة عن ديوان (كائنات مملكة الليل) في قراءة اجتهد فيها لكي يستخلص

تجليات الحداثة من خلال عنصر الزمن في هذا الديوان، وقد اقتضاه ذلك أن يعود إلى أعمال حجازى السابقة، خاصة (مدينة بلا قلب) لكي ينطق من فكرة الاغتراب في للكينة، إلى الاغتراب بمضهومه الشناة، إلى الاغتراب بمضهومه

وقد اشتملت هذه الجاسة على كلمات أخرى هي أقرب إلي التحية وانخل في باب التكريم منها في باب البحيره والمقالات، وتضعي بالذكر الكلمة العفوية البليغة التي القاما رئيس الجاسة المطيب صمالح، وكذلك كلمة محمحد بن عيسمي وكذلك كلمة المغزيي السابق، والسفير المقائدة للغزيي السابق، والسفير المقائدة للغزيي السابق، والسفير المقربي الحالى في الولايات المتحدة، وكذلك كلمة الشاعر النواسي طاهر وكذلك كلمة الشاعر النواسي طاهر كانا ماكيلي.

وفي اليوم التالي، كان مرمدنا الصباحية التي ادارها الشاعر مسلاح فيازي، وقد بدات الجلسة ببحث ضاف القاه فعاروق الجلسة في المرازية و معام المداثة في المبدر هذه المداثة هو (الجدلية المدينة على الجدلية على المبدئ المعام المداثة على المبدئية على المبدئية على المبدئية على المبدئية على المبدئية المبدئية على المبدئية المبدئية على المبدئية والمبدئية المبدئية والمبدئية المبدئية ال

بعض الأعمال الشعرية البارزة في التراث. غاصة سينية البصترى العروفة ونونية العقاد عن الكروان ، وفي مثل هذه المواجهات يضرج حجازى دائما وقد تجاوز انداده بتوسيم الرؤية في التجرية الشعرية لكى تمييح اكثر ارتباطا بالإنسان بهمومه وقضاياه وكفاحه المستمر ضد قوي الطغيان والظلام. وقد خلص فاروق شوشية إلى أن المداثة عند حجازي على عكس غيرها من الحداثات الشعرية التي تغص بها الساحة الآن أو حداثات الترجمة والركاكة كما يسميها فاروق شوشة، فحداثة حجازي ترتبط بالنسيج العريى، وتعتصم بجوهر الشعر في مواجهة أشكال الهشاشة والاغتراب وغيرها من أمراض الحداثة الشعرية الماصرة. وجاء دور الكتور أصمح درويش ليقدم ملخصنا لبحثه اللامع عن (الموت في شعر حجازي)؛ وقد

مين الباحث بين نمطين من أنماط

الون في شعر هجاڙي، الأول هو

الموت الفردي، ويقترن دائما برمز

شائم مو اللون الأخضر، الذي ببل

على استمرارية الحياة وخلود النوع

من خلال فناء القرد؛ والثاني هو

الموت الجماعي، وهو وحده الذي

ی یقترن دانما بالسواد رما یشابهه من رمیز، ومن هنا یخلص الباعث إلی رمیز، ومن هنا یخلص الباعث إلی رمیز، ومن هنا یخطص الباعث إلی رمیز، ومن هنا البحث و من استفاع المکشور احسمت و به التراسمة وخبرته المعیقة بتاریخ رسید المعرب لکی یعقد مقارنات در مهمة، لعل البرزها تلك المقارنة بین منابعة المارد، و منازع وحبازی فی مواجهة المرد، و وتحدث فی هذه الجلسة ایضات و المکشور محمد اجراهمه المشوش و المکشور محمد اجراهمه المشوش

الدكترر محمد إبراهيم الشوش في كلمة انطباعية حاول فيها ان يبين حرصه على مشاركة جنوب الوادئ وقد استطاع بطريقته الساخرة ان يشيع جوا من البهجة و(الفرفشة) بين جماهير المستمين.

لقد كان الجهد الذي بذله السفير محمد بن عيسمي المشرف على الهرجان، جهدا ملدرسا يستحق الإشدادة، ويكفى أن مهرجان أصيلة المبرجانات الشقافية الرفيعة التي تتفافس المهرجانات الرسميية والحكومية الكبرى في كثير من البلد العربية. على الرغم من أن الجمعية التي تنظم المهرجان جمعية المبلة تقوم الجهود الذاتية مي عمعية المساؤليسة على المناح عمعية المبلة تقوم الجهود الذاتية مي حمعية المصدا الاسة .

شعراء نى قاع العالم

الشهد الشعري مثيل لما يعدث في

مصدر الآن، قليل من شعراء التفعيلة

هين تهيد الأردن، لا تحسل بوسشدة عن الوطن، إذ الصرارة مستدلة والنظافة ممتارة والهدره مُحْيَم، كانك في قرية بعيدة، والناس حولك كاهل، والضيافة عربية.

كل هؤلاء الشعمراء العرب، من الشاره المنتلقة، يحسبن بكثير من الأسبى والأفقة والتشفيم الفنوي كانهم فراح عبدينا الإصلى في شدية خوف بعيد هذا المنافق المنتلقة على ال

وكثير من محاولات قصيدة النشر بالإضافة إلى بعض شعراء العمود الدونين، في أنتتاح مهرجان الشعر فيمنا إلى مدينة جرش. وهى صدوح بومانية من القرن الأول للسيالات معابد قدسماح كانت محابد قدسمة لآلهة غابرة، وطريق قرائل سار عليه الرسول في رحالاته متابد قدسمة لآلهة غابرة، وطريق التجارة قبل البعثة. في معيد ارتيس محمد علي شعس الدين أنشد محمد علي شعس الدين محمد ابو دومة بتصائده الراقصة كالدرييس في المضرة على محدد الراقصة كالدرييس في المضرة الأهمية كالدرات الشعروية في مكان

أشر بعمان (دارة الفنون) وهو بيت أثرى ثم تجويده طيل القصر الذي به مكتبة القامرة عندا. غاب حجاري وسعدي يوسف (رغم وجود حلقات نقدية عن شعرهما) وبعض شعراء من سرويا والمراق، رغم ذلك كنانت سهرات الشمعر ثرية ومصتدمة ويحضرها عدد كبير من الجمهور والشعراء. وتلت شعرى مع أمجه ناصر ومحمد بنيس في سهرة ناصر ومحمد بنيس في سهرة

اخسننا جميل ابو صبيع (زكريا محمد واحمد فرحات واحمد الشمهوى وانا) إلى ضاع العالم، عند البحر اليت، اخفض نقط في الدنيا، تراء من فوق التلال في السيارة كانك في طيارة، ثم ذهبنا

لنستحم ثدت شلالات ومعين والتي تفلى مياهها، ووقفنا عراة نرقص في مساج طبيعي ثحت مياه تسقط ساخنة من ارتفاع كبير، في ظلام أسطوري وسط مسخسور تبدو كمنحوبات طبيعية تركت في الخلاء. نمينا كنك (محمد بنيس وجهاد هديب وحبيب الزويدي وانا) إلى مقام النبي (موسى) عليه السلام في ماديا (بلدة غالب هلسا)، الكان دير هادئ بسيط المبنى فوق تل عال، أمامه منصراء بلاحدً، وقوقها عُمام لابث لا يريم يطلُّ على البصر الميت، أه لو تجلس هناك! أما أهم مكان بعب أن تراه الخليقة كلها، فهو «البتراء»، مدينة ضريها الزلزال اكثر من مرة، ويني عليها عرب الأنباط حضارة بسيطة مثى اجتلها الرومان، فيها بعض عمارة رومانية مشرفة تافهة بداخل الصخرء لكن الأشد الممية هو النجر الذي قامت به الطبيعة على وجه الجبال التي شقها الزلزال، فهناك ممرات بين الجبال لا تزيد عن نصف متر يُغيَل إليك أنها ستنطبق عليك إلى الأبد، مدينة نحت حديثة لو الضادت أي جنرم منها لاستحق أن يرضع في أعظم متاحف العالم، الصنفر لونه الغالب ورديّ كالرثة تحته طبقات بيضاء كالفجر وصغراء كالذهب وسوداء كرأس

النصل والوان أضرى لا تصين، بعد خروجك تشعر أن ترأب الأسأطير يُعفّر وجدانك، كانك تغتسل بدموع بكاء قديم على طرف زمان لا يعود. الفلسطيني في الأرض المعتلة تغلُّف وجه أكريا هجهد النقي القادم من رام الله المبالم دائمًا بالسيفير إلى مصر، فعبر تغريبته الكبيرة لم يزرها. وليس لك أن تنسى رفعة الجزن في شخص طاهر رماض، ولا خبقة الأنثى الكاملة لدى وفساء العمراني أو شقارة الترنسية أمال مــوسمي. ويبقى الثناء كاملاً على الرجود الشمفيف للناقد حساتم النصبكر والأب الكريم حسنام الخطعب. اهم الأبحاث التي القيت كانت للخطيب عن القصيدة الالكترونية والمسكر عن بحثه الرائد عن قصيدة النثر ولصبلاح فنضل وعلى حعفر العلاق عن حجازي (الأول عن شعره بعامة والثاني عن طردية بضامسة) ولمصطفى الكسالاني عن مقاهيم الشعرية العربية ولفخرى صالح عن سعدي موسمف. ذهبنا انا وركريا إلى بيت سعدى يوسف بيت شاعر كبير فعلاً، كأنك في حضرة هوادران، وهو يأسى على منا إنصدرت إلينه الشعرية العربية في نهاية القرن.

حضرنا فعالبات كثيرة أهمها عرض (اليسا، ملكة قرطاج) لفرقة عمد الجلم كراكلا اللبنانية، تحسّ وانت خارج بالأمل في إبداع كبير للمنطقة العربية يفزو العالم ويبزَّه في الفن والتقنيات. كان هناك وجود مميّز لفرقة وجدة المغربية التي تنشد شعرا صوفياً، وفرقة القدود الملبية التي تنشد فولكلورا شعبيا فانقا باصوات تهدُّ الجبال وفي أخر السهرة اتحفنا قائدها صدري مدلل (٩٠ عامًا) بأداء الأمل لأم كلشوم وكأنه الوحيد الذى بمكنه مباراتها، وشعر التصوفة الكبار يغنيه بشنار زرقان في آداء فريد، وكذلك العرض الفائق (جوليا دومنا) لابنتي ادونيس ارواد ونينار،

وعدنا، أخيراً، إلى القاهرة، ساعة زمان تقصل بين الصراعات للدمرة في القامرة وجروب البدعين الدموية التي تخلع حتى اللابس الداخلية. ال القامرة وكاتك رحت في حلم بغشاء الفرح والاسي، فمسحوت على اوتار على ما يمكن أن يمتلكه الفؤاد. يبقي لكل ما يمكن أن يمتلكه الفؤاد. يبقي لشعراء بالسين في قبيلة كل معها أن تتمم باللقاء الفرح البدسيط ويالفضاء عذه الدخلات، كالبدنة بين المتالين ال



١ - النص الجديد :

المحلة ثقافية يصدرها كثاب النص الجديد في الملكة العربية السعودية، تتصدر هذه الجملة غلاف المجلة رغم تجاور النصموص الشمرية وتعددها بين عمودي وتضعيلي ومشرى، كلما أنها تحضوي على مجموعة من القصص والدراسات النقدية والحوار بالإضافة إلى المتابعات التي تثقى الضموء حمول الواقع الإبداعي والصركة النشندية في السنمنودية، وتنضتح «النص الصديد، على أفاق التقافة العالمية عبر ترجمة جزء من حوار مع جاك دريدا العرفة سراشقه من يعص القضمايا الطسمفية والمعرفية والاجتماعية، ويأتى هذا الموار الذي لم يُتسرجم إلى العسربيسة من قسبل استكمالاً للف حول «التفكيكية، كمحور أساسي باللطة



إصدارات حديجة

۲ - طيـور جـديدة لم يغـسـدها الهواء - طارق إمام:

هميدة اللهة، والتكثيف الريخ: غلبتان أساسيتان تشلان لدى طارق إمام فضاءً رحميًا لاستنام حالة من التدبع والدوتر، ولحمة قصصصية – والكان أقول شعورة يستسميض بها من الحدد ويسخوهم مستوى العمل كان بل على مستوى للورة دائها، كانائتة تعكس وعياً مخالفاً اواقعاء دائها، كانائتة تعكس وعياً مخالفاً الواقعاء ويُورِّنها بقوسه القرص للخالف بما نعوله عن الول قوسه القرص للخالف بما نعوله اسطورة لا تسير بحداد استاهيزة مكان مطالبة عنداد الساهيزة مكان على مائة خالق مطالبة تعزل باخاه هما السياد، ويمكن ان مصيف إلى ذلك أن «السعياء» ويمكن ان

ملاسمه الاسطورية القديمة سوى غربته وحكاياه. لكننا نرى سندياداً أخر، وإذا كان طارق إمام قد بدا بالليلة الأولى قبل الالف داء نتهى بالليلة الثانية بعد الالف ستجاوزاً بقية القيالى ليصفع بذلك مسداً بين المحركة السكد، «

الحتباطيي

" التشريع والصبس الاصتباطى احمد سيف الإسلام عبدالفتاح:

يعدد الكتاب ماهية الموس الاحتياطي، وقراءته دلالت يقحرض لنشأة وتطور نظام قراءاته دلالت يقحرض لنشأة وتطور نظام الصبيس المطاق في التشصيري المصدرية ويسعث صدى مشروعيت ولفقاً لإحكام المستقرر، وليجيمة العبيس الاحتياطي المستقرر، وليجيمة العبيس الاحتياطي المستقررة من خطال إدى ولي استشهاطي بالهذاء المم مسلطات الاحتلال الإنجليزي ما

روايـــة. ا وجوة في المناء الساخن



عبد الله تابيه

يعكس المسراع القسائم بين المشأه والمحكرمين الأمرار نظام قانوني يضدم كل طرف وفقاً لتطلباته هيت يقول «التاريخ المساعد على أن كلمسا طفت السلطات المماكمة، ووفعت السلاح في وجه المحرية والمق كانت المماكم الآن مُسمَّرة بأيدبها نظت بها كيف تشاء»

3 - وجوه في الماء الساخن - عبدالله تابه :

فسمن منشصورات التساء التأثير بدالت المياب التي تبدا المسلمينين صدورت ثلث الروابة التي تبدا بحدثا قدان عن قدم بحدالت في مقيم مجاليا - التي المداونة المنافزة المياب المنافزة المنافزة التي المنافزة المنا



ن تقدم الرواية شرائح مختلفة من مواطني نائمة، بفتر بعضهم وسلبية وضعف البعض الأخر نرى أن الصبية وحدم هم القادون على تفسيب السكون والإمسساك بزمام المقارمة في غل استسلام الكمار وخضوعهم وخانة بضيهم بالتعاون مم القصيين وخانة بضيهم بالتعاون مم القصيين

ه _ تحوُّل السلطة _ الفين توفلر:

من "ليونة الصرية العامة للكاب مصدر منا العام الدورة المدرة الشائم من كتاب قوطلت مناول السلطة، ترجيحة الميضفي السنتانية بدورة المستقرات ويتم كالرئيفة في استقراء السنتانية موكداً أن المستقرات أن كان المستقرات المتداداً السائمية والسائمين والسائمين والمائمين والمائمين والمائمين والمائمين والمائمين من الموجة عاممة بالمناتية عن قدم مناولية عن قدم المناتية عن الموجة عاممة بالمناتية عن الموجة عاممة بالمناتية عن المناتية عن المناتية المناتية عن المناتية



الصناعية هي الموجة الثانية، وأما الثالثة فهي موجة تكنولوجيا الاتصالات عن بُعد، وما أحدثته من تغيير شامل في الاقتصاد العالمي وما كمان لذلك من أثار سياسية واجتماعية معيدة المدى

٦ ـ تعاويد من خزف ـ شفيق حبيب:

مطلت بالقد مصرسنة/واقصار./ يعدد متطال الفقره مذا الشمام (المصطيف المام/ يعدد متطال الفقره مذا الشمام (المصطيف) يتمتطيع أن بعام الأخرين المهم مرعودين بها من قبل الرب ريام مذا المعن تتضاف (الحدالم والكرابيس، منازال الفقر منظارً بيستميد الشاهر منازات بعد مصحود، الفقت على مأسيات ليناند الشامر صرارت ومرائب على المسائل ليناند الشامر صرارت ومرائب على المنا ليناند الشامر مرازات ومرائب على المنا يسائله (ذاك التي لم يدفرو الإصداف) ومعلميه المفدورين، ويتسائل من جدوي ومعلميه المفدورين، ويتسائل من جدوي ويتر العرب رأسال إلا يعطينا غير الجورًا ويتر العرب رأسال والموراً والمال الإسوار والمال المنافرة والمنافرة المسائل منا جدوي ويتر العرب رأسال المنافرة على المنافرة المسائل منا جدوي ويتر العرب رأسالة ويترا والمدائلة المنافرة المنا

الشبعر

ارسل إلينا بعض الاصدقاء معن ينشرون قصائدهم وقصصمهم في هذا الباب، يستقسرون عن مكافات أعمالهم المنشروة في الأصداء الماضية: والحق أن هذا المكافات تتناخر شهورا حتى يتم صرفها، والان يستطيع الاصدقاء الذين نشروا أعمالهم حتى شمع ريناير 1791، أن يصرفوا مكافاتهم من خزية الهيئة المصرية العالمة للكتاب

بكررنيش النيل بالقـــاهرة، وهي مكاف أن رصرية (خمسة وثلاثون جنيها عن كل عمل منشور)؛ أما مكاف الأعداد التألية من فبراير إلى الأن فسوف يتم صرفها تباعاً: كنا قد تمدثنا في العدد الماضي عن بعض القصائد المختارة للنشر في يوان الامسدقـــاء، غـــيسر أن

اثنت، واليوم ننشر بقية القصائد مع قصيبتين جدالله النجار، والثانية الأردنى عبدالله النجار، والثانية للشاعر محمد خضر عرابى مس سرماع، والتصبيتان على المتلاف اسلوبهما تعكسان موهبة حقيقية لاينق صسها إلا شئ من التحريب والصقار، ولعد تنظئا قليلا إصسلاح بعض الهنات اللغوية والعروضية في كتا القصيبتين.

الوجه

الساحة لم تتسم إلا لقصيدتين

ویسکر الفؤاڈ خمرہ لاصندع فیھا ۔ لا دواڑ وائندا قرار وائنس دارؒ وہداۃ للروح ائنسٹھا سوالف الاکداڑ وما مضمی من لفع نارؒ

حديثه يطول في صحائف الأشعار.

د. عبدالحكيم العبد
 مركز اللفات والترجمة اكاديمية الفنون

اهفو إلى الوجه الصبوح يطلُّ شمسا من حجابِها الوضئ وجدول الضياءُ يشعُّ من عينينُ في رونق السماءُ سَمَّتَ تَوَامُ للروحُ

دافتحى الآن نافذة الصبرء

محمد خضر عرابي جزيرة شندريل، سرماج

الفرائساتُ هائمةً في المدي. والفؤادُ الفعنيُ بصمت الزمانِ.. يراونه الحلم.. ينزفُ بالشعو.. كنت منا فوق شط العنين جاستُ.. اسارمُ رجعة النهارِ.. اتاجى الصدي... أملا القلب بالامنيات.. الملا مجرحي وارفو المسويعات الملا جرحي وارفو المسويعات

هذا هو الحزنُ يدخلُني... يستممُ انفضاءُ بدمعي... أبحثُ عن معجم يحتريني قلا استريحُ... أرتلُ وردُ العناءِ... واكلُ صمتي...

تعزية صديق

عبدالله الثجار... الأردن

لها ردحات ربی فی اتساع فیقد افسضت إلی جنات خلد کنکم فی مداما کالشیعاع وکم نسیعی لگی نیشی، ولکن

کم نســــ هي لکي نبــــ قي ولکن أمـــام الموت لاتجــدي المســاعي

(قمبرا في مجال المود مبيرا

فـما نيل الخلود بمستطاع)

بكت عديداي من هول السماع
وهاج القلب لما جمساء تاعي
صداي يا أخي أبدا صدايي
يدنق مهجني، يذكن التجاعي
إحسال الأفق مصدولا أمسامي
فاعد فرط الشدائي مواعي

فطب نفسسا على أخت مسديقي

أَسْمَاءُ لَيْسَتْ.. وَفَأَطْمَهُ

شريف مكاوى - شبرا الخيمة

على ارضر تعرب بغير ارضك مَنْ يقول بلنك الماشى على هذا الواجع ضاحكاً الله يعلم أننى كان اكتمالي باكتمالك جاء انتهائي بارتصالات، بارتصال العشق عن صدركً فالعشق فاتحة لبادئة الختام ويشتهى.. بننا يحمدً على جدائلها اليعام ظلمي تبعثره الوياح ويشتهي ويشتهي ويشتهي ويشتهي وليا يجعد إلى الشتات توحدي..؟ المسكون يوسب ماتي أيا الله المسكون.. في العيون الميا أيا الولد التي من المالوز راغبة السياء، ليست «الماله» المسكون المسكون الماله شدخ لها ولمثل على جمعد الغزاد «الفاطمي» من يقول بأنك الباكن

تحديدا

ياسر عبدالحق..اسيرط

الأسئلة العمقاء الفية المنطقة على الأرض أيضا الف والكلمات القبية المنطقة على الأرض أيضا الف يمكن أن تسال عن أسماء الموتى هناك و عناصب الموت هناك وبالتحديد.

مناك.. وبالتحديد بعيدا جدا القش القا لاجدري أن ترفع تلك الاجساد انتهكا الوب مناك.. وبالتحديد بعيدا جدا لاشيء أخر يمكن أن يسلب مناك.. الصرعي الف والهاءات المنزيعة أكثر

انتحار

محمود السند اسماعيل - بكرس بتباية

هل على قلبي عتاب؟ السحاب غدا كثيفأ واستمال الدحزرا وأنزوى ضوء ألقمن وانتحر بين الجوارح طائري هذى مراسم مأتمي ولتسلمي بالعيش بعدى يا فتاتي وتنعمى بالحب في أحضان غيري فرسان مملكة القريض واستعيضي عن منازلنا القديمة بالقصور وبالعطور وتزيني بالزهر والحلل الثمينة انه عرش الأميرة ففدأ أموت حسبتي بالصبحت في زنزانتي والحقيقة لبتنى قلت القصيدة

ويح قلبي كنت أحسب أنتي قد قلت شعراً .. والمقبقة ليتنى بعت القصيدة هل ترون الشمس في وسط السماءً؟ إنه عام الكمون... والسكون. قد تربع فوق أعوامي العديدة وأستظل البراعم في الغصون؟ سائرون بلا هوية النهار غدا كسيمأ فوق كرسى العدم والألم في القلب يغرس زهرة ايقظونى ايها الماضون فوقى بضع أضعاث ورؤية أيقظوني نقطة البدء استحالت الف خط واتجاه وانتباهأ ليس يجدى

إنه ميلاد موتى

القصية

لن نمان من تكرار أن بداية العلاقة مع المسئلة على المسئلة على المسئلة الواسعة باللغة المسئلة المسئلة المسئلة المسئلة المسئلة النصو والمسئلة الذي المسئلة المسئلة المان غير لغة الكلام، وتستمير منا جملة المسئلة المان على المسئلة المان من المسئلة المسئلة المان المسئلة المسئ

ولذلك لا تستطيع أن نتابع قراءة القصة التي كتبها المدديق صماير على أحصد صحيفد من أينود - قناء وقد كانت الرسالة نفسها عير مشبهمة حيث يقول دثقة مني انكم ستقوموا بالتعليق على قصدقيء ولكنا

تجارزنا أشناء الرسالة انفاجا في السطر الثاني من القمة بينه الطريقة في الكتابة: «الكان شبه خالي من للمبلين بعدما ابن مسالة الظهر ، وإلغ بصيث لا يمكن الاستعراز في القراءة.. وهذا الكلام ليس موجها للمديق صابر وإنها لكل الاستخاء

الذين يتصورون أن القصة نكتب بمعزل عن

الصديق حمدي مبارك . سفاجا

القسمس التى أرسلتسها مساشرة، وتمتاج إلى وقت طويل لتدرك أن الفن ليس وعظًا وسدوك تتخلص بعد هذا الوقت من الافتتان بكلمات مثل ملكنه سيفاوم وسيقاوم

ليكون لبنة سليمة هني لا ينهار الجدار، ولكن لابد من الإشادة بأسلوك الذي برئ من الاخطاء، فسانت ترئ أن الطريق إلى الكتابة الجيدة واختيار الموضوع المناسب ليس بعيدًا.

الصيدق مجمود الغيطائي. القاهرة

لا المان أن مسوفست عاد من «انتخاط اللفاقة التراقية» مقسود به مجلة إبداع؛ فانت ترد على الاستاذ مصمد بغدادي ومن الكبيب موضوعاً في مصباح المفيو» ومن الطبيب عن أن ينتشر ودك في المجلة التي تشرت الموضوع لأن قارئ إبداع قد التي تشرت الموضوع لأن قارئ إبداع قد لا يكون قد عرف عنه شيئاً

ساحيا لانتظره

لماذا يقسو على كل مقد القسوي؟.. وأنا التي ما عنيني ضهره في الصياة إلا تجاهله إيان.. لماذا لا يجنو ولا يعطف على كما يحتر ويعظف على اطفاله.. أيراني لا استمق حنواً أو عطفًا؟.. أم يراني مضوفة مقول أو عطفًا؟.. أم يراني مضوفة مقيرة.. لا قيمة لها.. ولا نفح في الحياة سوى التستع برؤنها مكذا عبيسة في قلصمها!..

إنى أحبه.. فلماذا يعاملني بهذا الجفاء.. وأنا أحس روحه

وقاء رضوان. النسارية

طلعرة . ونفسه صافية؟.. وأنا انتظر لقاء كل يوم في لهفة ولوعة.. وأقل انتقاد نفسى . واغسال جسدى بجنامي الصفيرين، بقطرات لئاء التي وضمها لى داخل القلمس.. كي يراني نظيفة جميلة كما يعب.. حتى إذا ما جاء إلى في الصبياح.. عاملته . طى البعد . معانفة العشاق . وناجيته مناماة الأحدية.. باعلى ما تعلد من

لغتي.. لغة العصافير..

لماذا باإلهى لم تخلقه عصمورة مثلى.. حتى آستطيع أن أخيره بحيى له؟.. لقد أتى ذأت ليلة يجلس بجواري.. شم قتح بأب القفص.. ومُنيّده إلىّ.. ومسنّى بها .. واخذنى بين يدي.. يسترق النظر إلىّ..

لقد نلت منا تعنيته.. الشيارًا حملني على يديه.. الرقياقتين الجانية بن.. لكني حاولت أن أرتمي في حضنه ساعتها.. فظنني أحاول الهروب، وأبغى الخروج من القفص فأحسست بقسوة الدنيا كلها تتجمع في يديه.. وتقبض على لتلقيني داخل القفص... وتغلق الباب.. باله من قاس عنيد.. اظنني ابغي هربًا وبُعدًا؟.. اأنا أحتمل البعد عنه؟.. وياليت الأمر انتهى عند قسوته وظلمه لي . فلقد أعرض عنى بعد ذلك اليوم. وأهماني إهمالاً تاماً. وبَأَي نَبًّا قاسياً لا رحمة فعه ولا لين.. فما بال زوجته التي تتمتم به ليل نهار .. حرمتني من رؤياه حتى ثانية واحدة كل صباح؟ لقد كنت اتمنى أن أسالها عنه.. ابن هو؟.. الذا أهملني هكذا؟.. ولاذا لم يعد يأتي إلى كل صباح؟.. أثراه جنى بخل على بثلك اللحظائ؟.. أم تراها - ثلك الزوجة - هي الثي أبعدته عني؟.. وانقضي أسبوع كامل دون أن أراه. وعلمت أن سبب غيابه هو سفره.. وعندما عاد بعد عشرة أيام . ووجدني لا أكل ولا أشرب . ووجد ما عليه جسدي من نحول وما على حالتي من صوء، فتح باب القفص وانتظر غروجي فلم أحرك ساكنًا، إن سنجنى الصائيطي في الخنارج،، وجنتي هي ذلك القناص.. طالما سأعيش بجواره.. لكنه أم يرهمني.. وأمسك بي وقذفني من النافذة

ا هكذا يسافر دون أن يودعني وال حتى يستة من إسسيده". ثم يكن في لمطلة اللغاء ، بعد طول الهجدر ، يقذف بي من النافذة . لا يكن وسردوي، ولا يرضى بقائري ، يا الله ، ما بالك عبادك لا يعرفون شيئًا عن الرحمة وأنت الرحم الراحمين". لقد ويحدته احضر عصسفورة أخرى استكاما قفصس القديم وأنا الشدت من نافذته

مسكنًا.. لا أبتح عنها إلا عندما يعصف بي الجوع عصفًا...

ولكن، الذلة لا يصمني معها داخل القفس، المستحد ، تمن الاثنتان بسبعة أه اليد يعلم كم آمه». قع علمت فياء أنه مرضى . ولا يقاد فراش حجوت. فظالت انشج يدهما على فافنته الليل كان اتمنى فقط ولها». ولا أبلي إلا الاشمئنان عليه . اكتبي ظللت النشج ولا يجهد لي دمم . ورغم ذلك لم أره، بل ظلت النوافذ مسقلتاً... والإبراب موصدة. . هم وجودته هن. هو نفسه يفتح الناخذة ذات والمراب النظرة في قبرائسه فكت الهير فرها أرزياه، ويظالت المسترق النظر إليه في سكون، وبي تألم الجريح، ويعتدما وأبي وجدته يوسعن ويدهنني ينظرت عقل مسافية، والتترب منى أمام النافذة.. لشده ما زادت دهشته لمعظتها، الأني لم ابتعد، وطل يقترب، والما انشج لكن في سكون، ولغيراً، حملني على يديه، مرقد، والجلس على سريون، وانا هادة راضية، معلني على يديه، مرقد، والجلس على سريون، وانا هادة راضية، والحفيث ناحية مرقد، والجلس على سريون، وانا هادة راضية، فانعة بكل ما يجلس بجراره، واحيانًا يطعنني ويستيني عبيه كل معباح،

حتى سمعت صوراغاً ذات يوم في بيته وإنا أقف على التافقة. وإزداد الصدراخ.. وإنا لا أهرف ما السبب.. حتى وجدتهم يعملونه في صندوق كدير . وقد الصاطره بدلانة بيضاء. وصوله النساء تصرغ ويكي.. ولم أدر.. عل مات صاحبي أم أصنايه مرضي . لكني من يومهما وأنا أجلس على نافذته كل صبياح . أنتظر أن يفتحها ويصعلني على يديه كما كان يفعل.. إنه سياتي. أليس كذلك؟.. لأني لم أشبع مند. إنى سائنظره. إلى إنتهاء الصياة. ساحيا الانتظر، مهما على الانتظار.

المساقر

من يسلك دروب الفيافي وهيدًا سواي؟. أنا الناجي الوهيد من القافلة، كنت هاديها اشدو، وعلى رقع اشعاري تدب آفدام الإيل.

ماجمنا اللصوص، وطاربتنا ضياعم، ووجدت نفسي وهيداً، وبعيداً، وامتستني الفيافي.

ممدوح شلعي ـ التامرة

لم اصادف قبيلة، ولم تصافح وجهى ابدًا نسائم، شهور عديدة كنت كالماعز استخلص فى الصباح الباكر من طراوة الندى العالق على العشب مائى، ومن مضع الكلا زادى. واسافر اسافر وبلا هداية.

من بسلك دروب الفيافي وحيدًا سواي؟

انا الذي اشدرت على شبيلتر بلزيم الرحيل، فسكوا لمذا؟، فجعلتهم يلاحظون مش عمق القحط المذيه، ويكتشفون عجرة الزواهك، واشتشاء الوهوش، وسقوط المسقور ميتة في سلال الأمهات.

وتنبئت بالسبل الذي أغرقي الشعير، وهك الخيام، وشرد الإبل

وتنبأت بالهجير الذي تلاه، فأحرقت الناس نار الحقد.

واحدرًا اطاعوني، فجمعنا موابنا، وحللنا خيامنا، وحملنا مناعنا واطفالنا ونساطا وهاجرنا حتى هاجمعا اللصوص فقتلوا كل القبيلة.

من يسلك دروب القيافي وحيدًا سواي؟

أنا حدادى القائلة، وشدادى القبيلة، صدرت سيد هذا القبية الكتبل، القدامي مشتقلة، وسترتى جرياء، ويسمسي شداد برنال شبيع أحجل به على منصدر تل واقوى كلما صعدت. فاعانية، السعود ثم السقوذ والصعدود حتى يتس منى الثل، فتركنى امتلى شفته رعليه غير جسمى فقعت، فقائل الشيل تلعيش وغطاني، وأنهضتنى في الصباح الشعيس، وهدت مرة أشرى علني أستادل على تهاية.

أيتها النخلة التي تصبابغتي الآن. إقامتي مثلك أية، كملانا معجزة، فهلمي إلى وعاظيتي.

كانت النخلة التى انبتتها المعجزة، تحنو على ولهدها، وتوفل جذرها في باطن الارض حـتى يطق مـاء الساطن عليه، ويحسعد بالخاصية الشعرية فيرملب سطح الارض حول جنر وليدها فينمو.

من أي عصر مطير انحدرت أيتها النخلة؟

ومن أي بذرة لهيبة انبثقت؟

وكم مسافة بعيدة قطعتها حيتك على جناح الربح لتستقر هنا في قلب هذا القحطة

> وكم جفافًا احتملت؟ وكيف اسعبت؟

وكم عامًا انتظرت؟

وكم شاريدًا ضعمتيه مثلى، وهنون عليه فعاش على ثمارك حولاً، متى يمين إثمارك التالي؟

أنا الناجى اليحيد من المنبعة. ما عدت شريعاً، مسارت لي نخلة وليدها، وظلال تصديق من الشمس وقدار تشديقي مولاً، وجريه أمينة به سنتيفة، أنا سبد هذا اللهه الكتمار أخيراً مسار لي يست وممارت لي مع للغارب نسائم ومع الليالي قدر احصى به الشهور، وعرض من ظهور المصلور أن الفيد أند غائنظرت بالقمر، ويشترة في الأرض مع للطر، وسوف تكتمل للعجزة، سوف يضضر وجه الأرض، وسوف يجتنب الناجي عشى من للذاج





الرحة للغنان مصطفى خضر من معرضه بقاعة اختاتون (١) بمجمع القنون بالزماك

يأتي الصدق والإصرار اساساً قوياً للعمل عنده التعبير عن هوية المنان من حلال التعبير اللوني واحتيار أشكاله كمفودات للعنه التي تتجاوز التشخيص لتفيص تجويداً واعباً هي تصميم يزكد قدرات المنان على حل المراغ



((((۱۱)))) العددان العاشر والحادي عشر ۞ اكتوبر ، ونوقمبر ١٩٩٣]

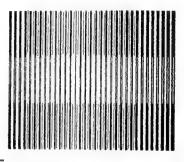
آئٹیٹسیس ٹے بصر باسٹارڈ اٹطل، طحم العمرائی آلابنی ، کمٹ لغاہلیری پرائیں۔

ديالكتيك الصرية مراد وهبه اطيفة الزيات اعتدال عثمان من أدب الحسوب نبيل حداد

المال الله والمال المالكية المالية والمالية وال







رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير أحمد عبدالمعطى حجازى نائب رئيس التعرير

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف القنى

نجوى شلبى





الأسعار خارج جهورية مصر العربية :

سوریا ۱۰ لیرة ـ لنان ۲٬۲۰۰ لیرة ـ الاردن ۱٬۲۰۰ دیدار الکویت ۱۰۰ فلس ـ ترنس ۳ دینارات ـ الفترب ۲۰ درهما الیمن ۱۷۰ ریالا _ الرحرین ۱٬۲۰۰ دینار ـ الدرحة ۱۲ ریالا ابر ظبی ۱۲ درهما ـ دین ۱۲ درهما ـ سنطه ۱۲ درهما

> الاشتراكات من العاخل : عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنبهاً شاملاً البريد

عن عند (۱۱ عند) ۱۰٫۵۰ بهیه محمد سبرید وترسل الاشتراکات بحوالة بریدیة حکومیة أو شیك باسم

الحيثة المصرية العامة للكتأب (عبلة إبداع). الاشتراكات من الحلوج :

عن سنة (۱۲ عدداً) ۲۱ دولاراً للأفراد ° ۴۳، دولاراً للهيئات مصافاً إليها مصاريف المريد . البلاد المربية ما يعادل ۲ دولارات ، وامريكا وأوروبا ۱۸ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على المنوان التالى :

عبلة إيداع ٢٧ شارع حبد الخالق ثروت... الدور الخامس... ص: ب ١٦٣٠ تليفون: ٢٩٢٨٦٩١ المقامرة، فاكسيميل: ٢٠٥٤١٣٠

الثمن: واحد وتصف جنيه.

اللدة المنشورة تعبر عن رأى صلحبها وحده ، والجله لا تكتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقيم تضبيرا لعيم النشي



هدذا الغدد

المنة الرابعة عشرة ، أكتوبر . نوفمبر ١٩٧١م ، جمادي الأخرة ١١٤١٧م

ŧΥ	عابرون إلى سور المنهنة عابرون إلى سور المنهنة الأمير	Į	الافتناحية
V٤	كبلبالسند مصطفى الأسمر	1	لأدب البولندى والتاج الرابع أحمد عبد للعطى عجازى
47	منارشةسير حكيم		≡ النزاسات
(*	 الفن التشكيلي 	٧	يالكتيك العربةس سراد وهبه
منز القشاءملحد يرسف	مصطفى مهدى واقعية ما يون الكلاسيكية وعصر الفضاءملجد يوسف	14	فرنسيون في مصر واستثارة الطلعاصم الصوفي
		- 14	رول ٢١ للشاعرة البواندية التي اكتشفت كروية التاريخدرروتا متولى
	مع ملزمة بالثاران	££	طيفة الزيات بعشة العارفالمتدال عشان
	🔳 المحدية	- 77	أرؤية عبر الجدران المتداخلةاحمد درويش
146	القوضى في الابداع الشعرىكمال نشأت	W	ن اب العرب. الرفاعي لجمال الفيطانينبيل حداد
١٤١	معترى الشكل في الرواية العربيةعفاف عبد المعلى	3.4	بماثل الجسد عند نورا أمين وعقاف السيدمسية رمضان
111	🛢 إصدارات جنيدة	117	سورة الذات ومنوة الأغر شاكر عبد المنيد
	تامراتا ≘	177	غنيات امراة مشرقة فنيات المراة مشرقة
النية هناء عبد الفتاح ١٤٦	الهرجان التجريبي في دورته الثانية هذاء عبد الفتاح		ا الحوارات
		Υp	لنافد على العصرعديث لم ينشر الأحمد بهاء الدين
	■ تعلیبات		# الشعر
101	رسالة من اللهدي أغريق	77	ن سنوات الأرقالين
	🗷 الرسائل	•\	اصبوات اللكان
70.	اسبرح ثقافي مصرى في البندارك والدندارك حصن طب	79	. أثرة النهر الفلسطينيومنفي مسادق
٥٩	اغتية الرادي والخوف من شغثر العلم بالتغيير طندنه حسيري حافظ	4.	لقمد في الجميممسالمعد ثيمون
47	مهرجان لوکارنو المينمائي مسروسراهفرزي سليمان		والتسة
174	ملتقى الشياب العربي «للغرب» محمد حسن عبد الحافظ	- 17	لفناع . حكاية عربية ذابليون بونابرت ت: بشير السباعي
171		٤.	كان لائق لجسدينضال همارنة
171	■ أصدقاء إبداع		عان دنق نجسدي

الادب البولندي والتاج الرابع



تهانينا للبولنديين برابح " نوبل يحصلون عليها منذ إنشاء الجائزة في بداية القرن إلى الأن. والتهنئة لاتمنعنا من التعبير عن شيء من الدهشة، لأننا لاتمرف الكثير، وريما لم نكن نعرف حتى

والتهنئة لاتمنمنا من التمبير عن شيء من المعشة، لاننا لاتموف الكلير، وربما لم نكن نعرف حتي القليل، عن هذا الأدب الذي حصد من هذه الجوائز قدر ما حصلت اداب أوربية كبري، كالأدب الروسي، والأدب الاسباني، وأضعاف ما حصد الهنود، واليابانيون، والعرب مجتمعين.

إما أننا نجهل ما للأدب البواندي من قيمة يعرفها سوانا وإما أن الأكاديمية السويدية تجامل البوانديين وقد فتشت في ما لدى من معاجم في الأداب العالية، ظم أجد شيئا عن الشاعرة البواندية شيمعيورسكا التي حصات على الجائزة هذا العام، وكذلك لم أجد شيئا عن الشاعر تشميسلاف ميلوش الذي حصل على الجائزة في أوائل الثمانينيات. وليس هذا بالطبع دليلا قاطعا على عدم الامدية، لكن دليل على عدم الشهورة.

غير أن الشهورة قد تأتى عن طريق الجائزة التى تلفت الانظار لن يقوز بها، فيكتشف القراء في أنصاء أن المام أنصاء أن أنصاء العالم أهميته. والواقع أن هذا ـ على حد علمى ـ لم يحدث بالنسبة للبولنديين الذين فازوا بها من قبل: هغريك سبياكشتش عام ١٩٠٥، وفالفيسلاف ريمونت عام ١٩٧٤ فحصولهما على الجائزة لم ينظهما من المطبة إلى العالمية أن من الظل إلى النور.

لم ناخذ في الاعتبار هذا الكاتب البولندي الأصل الأمريكي الجنسية دايزاك باشيفيتش سنجره الذي فاز بجائزة نوبل
 عام ١٩٧٨.

ومع ذلك، فنحن لم نقرا الأي من هزلاء الفائزين الأربعة في لفتنا أو في غيرها ما يكفي للحكم على قيمته، وربما كان حصول الفائزة الأغيرة على المائزة فرصة للترجمة من البولندية إلى العربية ونحن نفتتج هذا الشررع بما ننشره في هذا العدد من قصائد شيهميورسكا، فضلا عن تعريفنا بها.



الاسكندرية عكس الجيتو

لو كان لى الحق، لقدمت المسئولين عن فشل مهرجان «اسكندريات العالم» إلى للحاكمة، بقهمة تشويه سمعتنا الثقافية، وإساءة معاملة الأجانب، والتسبب في ضدياع الثروة التي كان مقدرا أن تجنيها البلاد، لو نجع الهرجان في تحقيق غاية.

وإنا لم اقدرا شبينا عن هذه الفاية . وهذا وجه من وجوه التقصيير التى الدن إلى الفشل ـ لكني استخمل ـ لكني استخمل التن إلى الفشل ـ لكني استخميم أن إجها أن إجها أن إجها أن إجها أن إجها أن إحمل الإسكندية ، وأيس أسم الإسكندية ، وأيس أن الإسكندية ، وأيس هذا العلم إلا تلك الدينة التى أقامها الإسكندية تبين في الذاكرة المعامرة حلم الإسكندية ، وأيس أن العلم إلا تأليب المعامرة علم الإسكندية التي المعامرة علم الإسكندية التي القامة أن المعامرة علم التعامل الثقافة . وأي التعديد من خلال المعامرة علم المعاملة عن المعارف المعاملة . والمعاملة .

هذا هو المطم الهلليني الذي تجسد في الإسكندرية الأم. اسكندرية محمر التي مزجت بين الثقافة الهيئانية والثقافة المصرية والثقافات الأخرى المجاورة كالعبرانية والهيئيقية والبابلية واللاتينية.

الطم الهلليني هو المدينة الفاضلة التي تستطيع أن تحتضن كل الأجناس والأديان والثقافات. الحلم الهلليني هر البديل عن التعمب العرقي والطائفي، أو عن الجيتر الذي كان سجنا لليهود فحواوه إلى مثل أعلى يسود العالم الآن، على حين يتراجع المثل الأعلى الهلليني.

النقاء المرقى هو الشمار الذي يرفعه الإسرائيليون، وحرب البوسنة، والمنصريون البيض في جنوب. أقد بقدا والولايات المتحدة، واليمين للنطرف في فرنسا والمانيا، وجبهة الإنقاذ في الجزائر. وإذا أشك كشيرا في أن تكون هذه الأفكار قد خطرت للسادة الذين أو كل إليهم تنظيم مهرجان وإسكندريات العالم، المهرجان بالنسبة لهؤلاء السادة له علاقة بمعنى الهرج والرج وإثارة المسجيج والتهريج، أما النظر في الحاضر والماضي والمستقبل، وقراءة التاريخ، واحترام الثقافة فشيء بعيد جدا عن هموم هؤلاء، وإذن كان لابد أن يفشل المهرجان!



جارودى من الماركسية إلى الإسلام

قرات أن روجيه جارودي في الطريق إلى مصر وربا صحر هذا العدد من وإبداء بعد أن يكرن المكر الفرنسي الكبير قد وصل إلى القاهرة. فانا إذن لا أزف لكم خبرا، وإنما أريد فقط أن البهكم إلى أمر واحد يتملق بالفقرة السابقة التي تصدّت فيها عن العام الباليني، فروجيه جارودي الذي سمى نفسه أو نسمية نصر وجاء جارودي في حقيقة مفكر المايش. كانت الأممية الماركسية، بالنسبة له فيما استبداد لهذا العام الهالميني، لكن رأى أن الأسية الماركسية، قد تحوات في الاتحاد السوفييتي إلى استبداد فردي وتمييز عصدي فليس غريبا أي يهتدي جارودي إلى الإسلام الذي اعترا المعقل باخي بين من الإجاباس، وبني خير ما في الثقافات ، وليس غريبا أن يصدم جارودي بعد ذلك حين برى من المطلبية من الاتحاد أن المسابقة والتقدم، ومن الإسلام قال والمساحة والتقدم، ومن الإعلام الذي السماحة والتقدم، ومن الإعلام المقل والحرية والسماحة والتقدم، ومن الأعلى العلى والسماحة والتقدم، ومن الأهبة الإسلام، السلام الذي السماعة والتقدم،



إيضاح

لأسباب فنية يصدر هذا العدد مزدوجاً، على أن ينتظم صدور المجلة أول كل شهر ابتداء من العدد _ القادم إن شاء الله.

التحرير

مراد وهبه

عنران هذا المقال ينطري على مفهومين في حاجة إلى ترضيح وتحليل وهما دديالكتيك الحرية، وهذا الزمان، نديا بنمالكتيك الحدية فنقبل أنه أذا كان الديالكتيك

نبدا بديالكتيك الحرية فنقول إنه إذا كان الديالكتيك ينطرى على مفهوم التناقض قمعنى ذلك أن مفهوم الحرية ينطرى ايضاً على تناقض.

وقد ارضح كافط هذا التناقض في الفصل للعنون «نقيضة العقل الشالص، في كتابه «نقد العقل الشاهي». والنقيضة عنا هي سمة النطق (اللكة الثالثة من ملكات الموقة عند كافقه وباتني بعد المساسية بالفهم) والتي تنظيم عندما يتناول النطق قضايا اربح وهي وجود الله ورداية المالم والصرية بخلود الروح، فيخد القضايا وبتانضيا سراء عند النطق ويض هنا نجزي النقيضة وتتانفيا الشائلة الشاسة بالصرية، وبتناولها بشيء من التقصيل.

يقرل كانفه إن العلية الطبيعية ليست العلية الرمعية التي التي المحيدة التي أدر إليها جمعيع ظواهر العالم، بل من المُصروري التيميا المنابع المباية مرة لتفسير هذه الطواهر، ذلك بأن المنابق بمينه، وهكذا إلى غير نهاية. فإذا لم يكن هناك سعيى هذه العلية لزم القول سلسلة لا متناهية من العلل تسين كل ظاهرة، ومن ثم يجب التسليم بعلية حرة قادرة على أن تبدرا سلسلة لا متحسب القرانين الملية المي التيمين كل ظاهرة، ومن ثم يجب التسليم بعلية حرة قادرة على أن تبدرا سلسلة لا عسب القرانين العلية المنابعة طي أن تبدرا سلسلة طرانين حسس القرانين العلية المنابعة الماسة العلية عرة العرانين العلية المنابعة طرانية المنابعة المنابعة المنابعة العرانين العلية حرة العرانين العلية عرة العرانين الطلبحة العرانية الطلبحة العرانية الطلبحة العرانية الطلبحة العرانية المنابعة العرانية الطلبحة العرانية العرانية الطلبحة العرانية ال

نقيض القضية: ليس هناك حدية، فكل شيء في العالم يصدث بحسب قوانين طبيعية. ذلك بأن كل بداية فعل تفترض في العلة حالة لا تكون فيها فاعلة، فإذا صدارت إلى حالة هي فيها فاعلة كان فيها حالتان

ديالكتيك المرية نى هذا الزمسان

متعاقبتان لا تربط بينهما علاقة علية، ولكن لكل ظاهرة، فالحرية معارضة لقانون العلية (١).

ونظمس من هذه التقيضة إلى نتيجة أن إشكالية السمرية تقوم في مبدأ أطبية، فإذا تشككانا في هذا المبدأ لم يعد ثمة إشكالية في الصرية، وفي تاريخ الفلسفة للم يعد ثمة إشكالية في الصرية، وفي تاريخ الفلسفة من بيانين الفاية من هذا الشك، يقول الفخرالي المطبقة مع تباين الفاية من هذا الشك، يقول الفخرالي والاقتران بين ما يعتقد في العادة سبباً وما يعتقد مسبباً ليس ضدا ولا ذلك ليس ضدا، ولا إليات المهما منضمين الإنبات الاخر مثال الري والشرب والشبع والاكل، والاحتراق ولقاء الناء، والنور وطرع الشمس، والموت وحد الرقية، والشماء وشرب السواء واسمياء المهماء السواء والمدور والشميل، والامرة والمواد الناء والمنود الدورة والسفاء وشرب

ويقول هيوم قولاً مشابهًا لما يقوله الغزائي، ففي رايه أن علاقة العلية غنالية من الضبوية، وما يزعم لها من ضبورية ناشئ من أن العادة تجمل العقل غير قادر على عمد مصدور اللاحق وترقعه إذا ما تصور السابق. ومن ثم يخلص هيوم إلى القول بأن علاقة العلية مجرد عادة عطية (٧).

ونخلص من القولين، قبل الفؤالي وقول هيوم. إلى أن ثمة علاقة عضموية بين العلية والضرورة. فإذا انتقت الشرورة انتقت العلية وخلت الجوية من إشكاليتها، ومن منا كان شوينهور ممثًا عندما تتاول الحرية في ضوء الضرورة في كتاب له يعنوان ممثلة في صرية الإرادة (١٨٤)، في مطتمه يثير شهوينهوو هذا السؤال.

ما الحرية؟

وجوانه بالسلب: إنها غياب العائق. وإستنادًا إلى مفهرم المائق يطرح شويفهور ثلاثة مفاهيم للحرية: الحرية الفيزيقية وهي تعنى غياب العائق الفيزيقي فنقول: سماء صافية ومجال مفتوح ومكان خال. ومن البين أن هذا المنى للجرية ليس معنى فلسقيًّا وإنما هو معنى شعير. أما الحربة العقلبة فقد تناولها أرسطو في كتابه والأخلاق النيقوماخية، من حيث العلاقة بين الفكر وبين الإرادي واللا إرادي، وينتهي إلى أن ثمة ترادها بين ما هو إرادي وما هو حر⁽¹⁾، ولكنه يقف عند هذا ألحد دون ان يتجاوزه إلى ما هو آبعد من ذلك وهو أن الإرادي ليس ممكنًا من غيير باعث، والباعث علة، ومناله علة فنهيو ضروري، ومن ثم فالأرادي ضروري. وغير ذلك ليس بالمسجيع، تبقي الصرية الأضلاقية؛ وهير، في رأي شووينهون مرتبطة أبضنا بالبواعث مثل التهديدات والوعود والمفامرات. الحرية الأخلاقية إذن محكومة هي الأخرى، وبالتالي فإنها ليست حرة. ويخلص شبوبنهور من ذلك إلى أن القول بحرية من غير سبب كاف هو قول ببعدنا عن الموضوع ويدخلنا في الغموض. ومبدأ السبب الكافي قيد تناوله شدو منهور قيبل ذلك في رسيالة للبكتور او عنواتها «الأصول الأربعة لمبدأ السبب الكافي» (١٨١٣) وضم فيها نظريته عن العرفة كأساس لذهبه، وهي نظرية تستند إلى مبدأ السبب الكافي، وهو مبدأ قبلي بالعني الذي يقصده كانط. أي غير مستمد من التجربة يون مجاوزة التجربة، وهو يعنى أن أي شيء هو. على عبالقة ضرورية بأي شيء، وفي عام ١٨١٩ فيصل نظريته في كتاب من جزين بعنوان «العالم إرادة وفكرة»، بقرر فيه أن ثمة حقيقة أولية هي أن «العالم هو فكرتي» بمعنى أن المالم منقسم إلى جنزمين فسروريين وغيس

متقصلين وهما الوشيوع وهو موجود في الكان والزمان، والأغير الذات وهي ليست في الكان أو الزمان. والعالم كفكرة هو محصلة المضوع والذات معًا. والزمان والكان والعليبة المسور الكليبة للموضوعات أيا كنانت، وهي موجودة قبالاً في الذات. والعلية في اساس العالقة الضرورية بين المضرعات. وهنا يشير شوبنهور إلى كتابه والأصول الأربعة لبدأ السبب الكافيء (٥).

وهذا التسبسلسل في تاليف هذه الكتب، عند شبومنهور، يعنى أن إشكالية المبرية تكمن في مبدأ العلية كما هو العمال عند كافط. ولكن إذا كان معدا العلية من المبادئ العقلية، وإذا كان البحث في المبادئ متم في مجال نظرية المعرفة بإشكالية الصرية إنن ينبغي بعثها في مجال تظرية المرقة. بيد أن تظرية العرقة مرتبطة، تاريخيًا، بمفهوم المقبقة. فكل مطلع على تاريخ الفلسيفة، يعلم أن نظرية المرفة هي المحور الذي تدور حوله المسائل الفلسفية ويعلم أن الفلاسفة متفقون على أن المرقة العقلية أعلى من المرفة المسية، ومن ثم يعلم أن مسالة المرقة هي مسالة العقل، ومسالة العقل مرتبطة جوهريًا بمسالة الصقيقة. ولهذا تسابل الفلاسفة عما إذا كان في مقبور العقل الوسول إلى العقبقة أو هو مضبطر إلى الشك.

ولكن إذا كانت المرفة مرتبطة تاريخيًا، بالمثيقة، فهل يمق لنا التساؤل عن مدى مشروعية هذه العلاقة بين المرفة والحقيقة وإذا كان لنا هذا الحق فالسؤال إذن:

ما المقبقة؟

يمرّف ارسطو المقيقة بأن تقول عما هو موجود أنه موجود، وأن ما ليس موجودًا فهو ليس موجودًا. وهذا

التمريف بعنى أن ثمة تطابقًا بين ما يقال وما هو موجود. بيد أن هذا التطابق يفترض أن الإمكانية المنطقية لصدق العمارات مشتقة من الإمكانية الانطولوجية للموجودات من حيث أن هذه اللهجودات مطابقة لذاتها، وهذه المطابقة هي هويتها. ولهذا يقال عن الهوية إنها «طبيعة» الموجود، اى ان توجيد يعنى ان تكون معاشلاً لذاتك. ولم يتسوقف auto Kath أفالطون عن ترديد هذا المنى باليونانية auto. وتابعه في ذلك ارسطو في قبوله بأن الموجود والوهدة شيء واحد، أي أن كلا منهما متضمن للأخر، ومن هنا الملاقة بين الوجود والمقيقة التي اوضعها افلوطين في هذه العبارة وإذا كان في إمكاننا أن نقول عن أي شيء ما هو قان ذلك مردود إلى وهدته وهويته».. المقيقة إذن أساسها هذه الانطوارجيا الكلاسيكية. فإذا اهتزت هذه الانطرارجيا اعتزت معها الحقيقة وواجهت ازمة، أي إذا اهتزت طبائع المجودات لم يعد ثمة مبرر للقول بثبات الحقيقة. وقد اهتزت هذه الأنطولوجيا بالفعل بفضل نظريتين: نظرية التطور والنظرية النسبية. الأولى بتقريرها عن تغير الطبائع بالتطور والثانية في معادلتها الشهورة القائلة بأن الطاقة هي الكتلة مضروية في مريم سعة الزمن في الثانية.

والسؤال إذن:

إذا كانت المقيقة غير ممكنة انطولوجيا فهل هي ممكنة ابستمولوجيا، أي ممكنة إذا كانت نقطة البداية تحليل المقل وليس تحليل الوجود؟

إن الملام على تاريخ الفاسفة يلحظ أن كافط هو أول مَنْ فطن إلى أن العقل ديالكتبكي بمعنى أنه محكوم بالتفكير في المتناقضات دون القدرة على مجاورتها على

نصو ما أشرنا في مقدمة هذا القال. وإذا امتعت المبساورة استنع المسلل عن الهاسوع في براأن المتعت المبساورة استنع المسلل عن الهاسوع في براأن الدوجماطيقية، اي في تهم ابتلال المقيقة الملقة. العلمية إذ يقول كانها طقد ايقتلني هيوم من سبات المبية إذ يقول كانها طقد القرن الثاني هيوم من سبات الدوجماطيقية، كان ذلك في القرن الثاني من المبارعة بعض موقع الجسيم وسرعته في وقت واحد، وعلى أن حاصل مربع المبارعة ناساوي رقماً بالمبارعة على درجة عدم اليقين الخاصة بالموتع في درجة عدم اليقين الخاصة بالمرتع في درجة عدم اليقين الخاصة بالمرتب و المتشف هذا المباء (1).

وإذا كانت المقيقة مؤسسة على مبدأ العلية، وإذا كان هذا البدأ يتعلى على الضروة النافية للصرية، وإذا كان هذا المبدأ موضع شك ورفض فما هو مفهوم الحرية الترجذف هذا المبدأ؟

إن مبدأ العلية، في صدورته التقليدية، يعطى الأواوية المناضى لأنه يحكم على اللاحق بالسابق، ومعنى الألواوية للماضى لأنه يحكم على اللاحق بالسابق، ومعنى ذلك أن المضيء مشتلف، ذلك أن التضيير ينطوى على وضع وسائل لتصقيق غاية، وإذا كان التغيير ينطوى على الفط فالمعل إنن غائى، والقاية مطروحة بالفصوروة في المستقبل، ومن ثم فالقمل مستقبلى، لائلة مستقبلى فهو رمز على النقى من رمز على النقى من يدانه راقض لوضع قائم Status quo رمز على المراح على حيث أنه راقض لوضع قائم OPTo Quo أو Pro Quo أو Pro Quo أو Pro Quo أو Pro Quo أو من شائل المحتونة المناس وعيث المناس وعيث الناسة من هيث أنه محقق لوضع قائم Pro Quo أو Pro Quo أو المحتونة المناس Pro Quo أو المحتونة المناس وعيث المناس وعيث أنه محقق لوضع قائم Pro Quo أو المحتونة المناس وعيث أنه محقق لوضع قائم Pro Quo أو المحتونة المناس وعيث أنه محقق لوضع قائم Pro Quo أو المحتونة المحتو

لوضع ممكن. ومعنى ذلك أن الوضع المكن هو علا تغيير الفرضع المستقبل وليست الفرضع المستقبل وليست هي المشتقبل وليست المشتقبل أن المشتقبل المشت

ونخلص من نك كله إلى أن الصرية تستثرم رؤية مستقبلية، ومن ثم فالرؤية الماضوية نافية للحرية.

والرزية الماضوية بدات في البزرغ عنى هذا الزمان، والمنق هي بداية السبعينيات على هيئة داصوليات دينية، المفقد أم بداية السبعينيات على هيئة داصولي، والمسال كنف الانسونية، الغرية، مشغرة رافط الغن أن الذي سك المفقد الإنجليزي Fundamentalism هو رئيس تصريب عليو، ١٩٨٠ عالم الأصوليين بالنهم اولتك الذين يناضلون حيث عرف الأصوليين بالنهم اولتك الذين يناضلون بإخلاص من أجل الأسول، وأغلب الغان كذلك أن مهدت المدك هذا المصطلح ساسة كتيبات صدرت بين عامي المدك هذا المصطلح ساسة كتيبات صدرت بين عامي السلمة مهاجمة ثيار دفقد الإنجيل، وأهم ما جاء في هذه السلمة مهاجمة ثيار دفقد الإنجيل، وأنه ما المنقد من المنتقد من المؤلف النقول بالانتقال النقول بأن الإنجيل تسجيل لتطويد وينية، هذا المؤلفة إلى نقد النظريات الملحية وبالأخص الداروينية المهددة لقصدة الخلق كما وردت في مسقر التويين.

وفي تقديري أن الأصبولية الدينية، في نشساتها، مربوبة إلى مقاومة افكار التنوير وبعثك، وقد عبر عن هذه القاومة عميد الأصبوليين أيا كانت مللهم ونحلهم في كتابه الشهور وتأصلات في الثورة في فرنساء (۱۷۹۰)

أي بعد الثورة الفرنسية بعامين. الفكرة للصورية فيه تدور على التزام به «الزوري»، إى الالتزام برؤية ماضوية، وعلى اتهام التنوير بائة بريرية وجهالة. وهذا الاتهام وارد في كل الاصحاطيات الدينية بناء لائه مع التنوير بزغت حكومات ديمقراطية جديدة، لائه علم اجتماع جميد حكومات ديمقراطية جديدة، لائه علم اجتماع جميد يهدد المسلمة القائلة بأن الاشكال الاجتماعية التنظيدية من انتخاس لنظام إلهي، ويحل محلها المسلمة القائلة بأن هذه الاشكال الاجتماعية إنما هي من صنع البشر وليست من صنع الله.

والأصوليات الدينية، في جرورها، تأخذ بحرفية النص الديني ولا تقبل تاويله لأنه، في رايها، يرقى إلى مسترى الحقيقة الطلقة، ومن هنا نشات ظاهرة ماساوية جماهيرية اطلقت طبها اسم «مُلاك العقيقة الطلقة» وهو

اسم بديل عن الامسوليين الذين هم بحكم هذه اللكية يطالبون بفرض سلطانهم على جميع حجالات الحياة الإنسانية، ومن يريض فقتك واجبي وروجويه مربود إلى وجوب النفاع عن المقيقة المطلقة خشية امتزازها كمد اندن وإذكارها كعد اقصى (⁽⁾).

والسؤال إنن:

إذا تحقق فرض سلطانهم ماذا يبقى من الإعلان العالى لعقوق الإنسان؟

جوابنا: لا شيء، لأن هذا الإعلان هو شرة إعلان الثورة الفرنسية للمبادئ الشلاثة: الصرية والإشاء والساواة.

ديالتيك الحرية إنن مهدد بالتوقف في هذا الزمان والسؤال العمدة إنن:

كيف نواجه هذا التهديد؟

الهوامش

(1) Kant, Critique de la Raison Pure, tr. Barni, Flammarion, Paris, t. II, pp. 17 - 43.

(٢) الغزالي، تهافت الفلاسفة، دار المارف، ١٩٨٧ ، مسالة ١٧ ، ص ٢٣٩ .

- (3) Hume, A Treatise of Human Nature, Oxford, 1960, pp . 165 167 .
- (4) Aristotle, the Nicomachean Ethics, tr. Welloon, Pronetheus Books. New York, 1987, Book III.
- (5) Schopenhauer, the worlf as Will and Representation, tr. Payne, Dover Publications, New York, 1966.
 t. I, pp. 3 6.
- (6) T. Powers Heisenberg's War, Penyuin, 1994, p. 16
 - (٧) مراد وهبه، مستقبل الأخلاق، دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٤، ص ١٢٨ ١٢٩ .
 - (۸) مراد وهبه، الاصوابة والعلمانية، دار الثقافة، ۱۹۹۰

عاصم الدسوقي

لم تكن الحملة الفرنسية على مصير (١٧٩٨_ ١٨٠١) مجرد غزوة عسكرية صاحبتها أعمال من العنف والتدمير والمصمار والملاحقة والطاردة وارتكاب الأعمال النافية للأداب، فإن هذه الاعمال اللالضلاقية تصحب عادة المروب التي هي فعل لا اخلاقي بطبيعة المال. وعلى هذا قبإنه لا يميح ونحن تتبعدث عن الصروب أن نبحث عن الأخلاق، ولا يجوز أن نمتكم إلى مميار أخلاقي لتقييم عمل لا أخلاقي. ورغم أن هذه ألاعمال التي تمسحب الصروب والفزوات تترك أثارا عميقة في التفوس بمسعب تسيبانهاء وتولد اصقبادا عند الذين اصبيوا منها إصابات مباشرة يصعب التظمس منهاء إلا أن التاريخ لا يتوقف عنيها كثيرا ولا تمثل في سجلاته صفهات كثيرة، ذلك أن البحث العلمي في التاريخ بقوم على اكتشاف علة الصوادث وأسبابها، ويتوقف عند النشائج للشداعية وتاثيراتها في مجمل الأوضاع والتعلق أت اللاحقة.

واست أرمي بهذه الكلمات إلى إغفال التداعيات التي تنتج عن أعمسال الفرز، ولكني أدعم التي تهاويها والكنف عن الشعرات والتقاطها. ولى كانت الشعوب للشروة تتوقف عند مسلك غزاتها ونكرى الامها، لما أدرك أحد معنى التأخر والتخلف، ولما اكتشف أسعار التغير والتقدم.

على أن البحث في تقييم الرجود الغرنسي في مصر يبدأ من نقطة الصدام بين قيم صضيارية مختلفة.. فالمجتمع الغرنسي الذي حمل فابليون إلى مصر كان قد عرف الثورة الصناعية وتقدم بالإنتاج ووصل إلى

مرحلة من فلسفة التنوير حين ثارت البورجوازية على المحكم للطق وأقامت الجمهورية واعلنت مبادئ العربة والإنجاء والمساولة. أما المجتمع المصري الشروقي المختماني الذي لاقي مجتمعاً المختماني الذي لاتى مجتمعاً المختماني الذي لاتى مجتمعاً ويضم المختم الفرق المسابية، لا يتناسبون المسابية والمحكم أو ترواطي يفرض نفسه إعمالا للكرة أن طاعة ولى الاسدر من طاعة الله ورسموله.. وكل هذا في إطار التصاد حرامي تجاري بسيط بغض العزاق وتحول الطريق الممالي للشجارة، ومن ثم انطفاء شرارة الاحتكاله بن الثقافات.

تبدأ استثارة العقل للعمري بالنشور الذي اعده شابليون يوم ٢٧ يونية ١٧٧٨م في عرض البحر وقبل خلالة ايام من نزيل قراته إلى الشواطئ المصرية في اول يولية، عندما قال إن الشيء الذي يعيز الناس بعضهم عن بعض هو العقل والفضائل والعلوم فنظ. وإن الأرض المصرية إذا كانت التزاما المكام المائلية فإن عليهم أن ينظوروا المجة التي كتبها الله لهم.

وعندما يقرأ المشقفون المصريون هذا الكلام وفي مقدمتهم جماعة العلماء، فلا بدن أن تهنز لديهم بعض مقدمتهم جماعة العلماء، فلا بدن أن تهنز لديهم بعض السسات. إلى ويصدوا من يقرف لهم إن الدعل وليس بالإيسان أو التقرى هو معيار التناشاط بين اللباس والتعييز بالباس من يقرف من الطوم افضل من غيره واجدر بالمحكم من لا يصرف، وإن الوالي الذي يستند التي توييض إلهى في المحكم وإلى نكرة أنه مستمثلف في الرية تويين المحية الرية عن المراقد في ويتصمه البرهان

إذ ينبغى على هذا الماكم أن يبرز العجة أو الرمسية الإلهية في قباده بالتمس.

ريندما يفكر نابليون في تكرين مجالس استشارية (برابين) في القاهرة وفي عواصم الاتباليم (للديريات) من صفوة البقت من الطماء والشايخ والوجهاء لم يكن الهبده مو القامة حكومة نياية (درموقراطية) لأن فرنسا المبده عام المن ما تزال في مرحلة الثورة بكل إجراءاتها المرتشاناتية ولم تكن قد ترصلت إلى مصيفة مستقرة للمكم، بكن الجديد هنا أن صفوة للجتمع عرات انها يمكن أن تشارك في الحكم بدرجة أن بلغضرى، وأنها ليست عناصر هامشية يفقرد بغرمة أولتك الماليك قادة المؤرقة المسكرية.

ولا شك أن تابليس استهدف من هذا التشكيل التموف على رأى نفب المجتمع حتى يتموف على دوجة الاستجابة لما قد يتخذه من قرارات. وليس من الستبعد أن جماعة العائماء رأت في هذا الاجراء تطبيقاً لفكرة الشموري. فكرة أخسد الرأى دون إلزام، وهو المبعداً الإسلامي الذي تجاوزة الحكام السلمون في مباشرتهم الأمور الملاد.

على أن نرمية أعضاء هذه المبالس طبقا الاختيارات نابليون جطت النشب المصرية تحرك أن المصرية عبارة عن عدة قرى لجتماعية متوازية لا يفضل امدها الأخر.. وإلا للذاء يصرحى نابليس على أن يكون في المبالس ممثلان عن التجار والمساع، وممثلون عن مشايخ القرد درئيساء المدر والاحيان والطعاء والفوق المسكوية، بل

وممثلون عن الأتسساط وعن الأجسانيد. الا يعكس هذا التمثيل شرائح المجتمع المسرى كما دوسها علماء العملة بعد ذلك النشر في كتاب وصف مصر.

وعندما اجتمع اعضاء الديوان العام الذي يضم ممثلين عن دواوين القاهرة والاتساليم، وطلب منهم أن يغتاروا رئيسنا للسجاس، أشار الجمعيع الى الشيخ عبدالله الشرقاوي، إلا أن القيادة الفرنسية اعترضت وأفهمت للجتمعين أن الاختيار يجب أن يكون سريا عن طريق أن يكتب كل عضس الاسم الذي يراه صالحا ثم تصمب الأمسوات (الاقتراع)، صحصيح أن الأعضاء أجمعوا على اختيار الشيخ عبدالله الشرقاوي، إلا أن الأسلوب الذي اتبع في الاختيار لابد وأنه جعل الصفوة تمرك الفرق بين أن تختار الجماعة قائدها، وأن يفرض على الجماعة قائد على غير رغبتها.

وإذا استعرضنا جملة السياسات التي باشرتها المملة الفرنسية بعيدا عن الطاردة والقمي. الغ فسوف ندرك هجم التغيير الذي تركه الفرنسيون في مصر، وقيمة ما طرهوه من أفكار الحرياوالإشاء والساواة في التربة للصرية.

فغي مجال القضاء تم تحديد رسوم للتقاضى امام المحكة الشرعية بواقع ؟// من قيبة المنتازع عليه، وكانت في ذلك مترجكة الأهواء وللمساومة وللابتراز، كما تقرر أن يقسق القضاء من القائل عن طريق المحاكمة والرافعة، وكان الأمر متروكا من قبل لبدا «الدية» أى المصمول على شن دم القشيل ومطارعة أسرة المشيل للقائل والاقتصادى منه بمعونتها، وهي عادة موروية

ونميمة. واكثر من هذا فإن الفرنسيع: انساوا محكمة لكل طائفة من طوائف المهتمع: للاقتباط، والشوام، وللاروام، ولليهود، مع صرية الققاضي أمام المحكمة الشرعية لن يرغب من هزلاء . وقد ادت هذه الإجراءات إلى حرمان اللتزمين من ممارسة شئون القضاء والإدارة، ولكنا نابليون يربى في الملتزمين امراء اقطاع، وفكر في القضاء عليهم كما فعات الثورة الفرنسية، وهو الإجراء الذي اقتم عليه محمدعلى فيما بعد (١٨٤١)... اليس في هذه الإجراءات أساسا لفكرة للمبتمع المنتى الذي يعطى مجتمع طوائف..حقها في صديانة ذاتها دون أن تلارض عليها شريعة محددة الإ باختيارها؟.

وفي إطار فكرة المساواة تصديت ضديية التكات والأصوال المنقولة بمقدار ٥٪، ولم تكن مصددة من قبل، وتم تعديم الفدريية على جميع من يقيم على أرض مصد أيا كانت جنسيتهم أن عقيبتهم وبن تطوق عنصر على أخر، والزم الجميع بعدم الضدريته الدائرية بما في ذلك الفرنسيين المقيمين في البلاد، ولما كان رجال الصعلة الفرنسية متاثرين باراه جماعة القريوقراط في فرنسا، فقد عمل على تركيز الضرائب في ضرية واحدة تؤخد من الأرض الزراعية باعتبار أن الزراعة في عدف الفريقراط في المصدر الرئيسي للثرية.

وبن ناحية آخرى فإن من آتيج له من المصريين زيارة للجمع العلمى الذي اسست نابليون من جملة علماء الحملة (١٤٦ عالمًا) تأسيا بالمجمع العلمى الفرنسي في باريس، لابد وأنه قد عقد مقارنة نهنية بين مفهوم العلم

المسائد في القسرق ومطهوم العلم الوائد مع الفرضوية والعلم الوائد مع الفرومية الفري العلم الناوعية القين والعلم الفرومية التي تشاعلها: ثالث الفجع كان يتكون من الشام علمية علم وياضية وبلايمة والتساف سياسي، كان وسيلة التحرف على عجم الطوم والأنكار على الشامل الأخر من البحر المتوسط في الشاملة الأخر من البحر المتوسط والمنافقية والسياسية وال

ويلى هذا جباز لذا أن نقول إن العملة الفرنسية بصرف النظر عن وجهها العسكري القبيع، كانت صعدة حضارية وثقافية حتى واد كان لدى بعض طعاء مصد من أمثال الشيغ حسن العطار لدن من علوم الفرنية. كما كانت العملة بما حملته من أفكار العكم الفرنية. والالتمساد بداية ظهور تتازع الولاء بين الفكرة العينية الإسلامية المشمانية التي تقوم على طاعة الخليفة والسلامية المشمانية التي تقوم على طاعة الخليفة الالوبية والسلامية مثل عزان اللسوبين المكرة العلمنية الالوبية التي تقدم على عزل السوبين المكرة العلمنية الالوبية التي تقدم على عزل السوبين المكرة العلمنية الاربية مشعرة ومتفيرة عن الدين وهو أمر رابية

ومن هجب أن المثمانيين بقيادة سليم الأول وهم فى حربهم مع للسائيك لامتالاً محسر ارتكبوا الكثير من الأمرال والفظ أنع كما يـنكر لبن إيـاس فى كتـلب

مبدائم الزهور ، شقد حنزوا رجيس من وقع في أيديهم، وقتلوا من كان يمتمى بماذن للساجد، ونهبوا التماش والسلاح والغيول والبغال والجوارى والعبيد، ونهبوا القنائيل والمصدر من الزوايا، وأحراقوا جامع الأمير شبخون في عي الصليبة، واقتصوا الجوامع بعثا عن للماليك المراكسة، واقتصدوا الجامع الأزهر وجامع المساكم بأسرالله وجسامع ابن طواون وغسيس ذلك من للزارات.. بل لقد اقتمَموا مشهد السيعة نفيسة رضي الله عنها ويخلوا إلى ضريعها وداسوا على قبرها، والهبلوا فتاديل الشبهد من الغضبة والشبمع الوجود والبسط الفروشة، وقتلوا في مقامها جماعة من الماليك الذين كانوا يستمون بها. الغ ومع ذلك قبإن معظم الباعثين يمسفون دخول العثمانيين. مصدر مبالفتحه وهو معنى ديني، ولا يقولون «الغزو».. ولا يتوقفون في تاريخ المملة الفرنسية الاعند اقتحام العسكر الفرنسيين الجامع الأزهر بخيرالهم ولا يذكرون اقتصام العثمانيين للأزمر وغيره من الجوامع ولشهد السيدة نفيسة..

الم يفعل المشمانيون ما فعاء الفرنسيون وزيادة! فلماذا هذا الغائل في للعايير.. هل يمدة المقيدة تشع من ذكر المقيقة؟ إن الأمر بحاجة إلى استثارة للتفكير المقلى في التاريخ بمثا عن العلل والأسباب واكتشاف التنتيج بدلا من الجرى وراء العاطفة والامتثال لها.

نابلیون بونابارت ت:سنه السباعی

قنــاع النبي

(حكاية عربية)

في عام ١٦٠ للهجرة، كان المهدى يمسك بزمام المكم في بغداد، وقد شهد هذا الأمير، المطيم، الكريم، المستنير، الشعب، المستنير، الشعب، ازدهار الامبراطورية العربية في ظلال السلم والأمن، وإذ كان جيرانه يخشونه ويحترمونه، فقد انكب على العمل على ازدهار الطوم والإسراع بنجاحاتها، لكن السكينة لرتبكت بسبب [ابرز] حكيم الذي شرع، من اعماق خراسان، بتكوين أشياع له في جميع اجزاء الامبراطورية، وكان [ابرز] حكيم، الطويل القامة، والذي كان بليفًا بلاغة نكورية ونزقة، يزعم انه نبي، وقد دعا إلى اغلاق طاهرة عزيزة على اقتدة الجماهير: فقد كانت المساواة في المكانات وفي الثروات هي الشعار الاساسي لخطيه، وقد انتظم الشعب تحت بيارق، وكان لـ [ابرز] حكيم جيش.

وقد رأى الخليفة والكبراء ضرورة أن يختارا انتقاضة بهذه الدرجة من الخطورة في مهدها، لكن قواتهم منيت بالهزيمة عدة مرات، وعلى مدار جميم الأيام كان [ابن] حكيم يحرز نصراً جميداً.

على أن مرضا فظيما، ترتب على مكايدات العرب، ادى إلى تشويه وجه ابن حكيم. رام يعد جميلاً كما كان؛ إن هذه الملامع النبيلة والفخورة، وهاتين العينين الواسعتين والمتقعتين، قد تشوهت، واصبح [ابن] حكيم اعمى، وكان بإمكان هذا التحول أن يؤدى إلى كيح حماسة أنصاره: فضار بباله أن يرتمى قناعًا فضيًا.

وظهر وسط أشياعه وهو يرتدى هذا القناع. لم يفقد [ابن] حكيم شيئًا من بلاغته. وكان لكلامه القوة نفسها. وقد تحدث إليهم واقتمهم بلك لا يرتدى هذا القناع إلاً لكي يحول دون أن يصى النور الذي يشم من وجهه أبصار. للبشر. وقد عتمد اكثر من ذى قبل على هذيان الشعوب التي آثار هماستها، عندما انت خسارة معركة إلى تخريب أعمالك واختزال انساره وإضعاف إيمانهم. وقد حوصر، وكانت الصلية قليلة العدد. عندنذ جمع اشياعه وقال لهم: أيها المؤمنون، يامن اختارهم الله وبحمد لإحياء الإمبراطورية وارد الاعتبار إلى امتناء الماذا بشيا عدد اعدائنا عزيمتكم اسمعوا: في الليلة للماضية، عندما كنتم خلكم غارقين في النوم، سسجدت وناديت الله: ويالي، لقد هميتني على مدار سنين عديدة. وأنا أو الذين معى لابد اننا نذنب في حلك دائت تتنفى عناء. وبعد ذلك بليطة سمعت مدينًا يقول لي: ميا [ابن] حكيم، إن الفين لم يهجريك هم أصدقائك المسادقين وهم ومدهم المفتارين. وسوف يتقلسون معك ثروات اعدائك المتكبرين. انتظار القمر الجديد، واعدل على حفر خنادق عديقة وسوف يسقط فيها اعدائك المتكبرين. انتظار القمر

وسرعان ما حفرت الخنائق، وجرى مل، أحدها بالجير. رجرى وضع برامول ملينة بالأثيرة على الحافة. ويعد عمل كل هذا، جرى تتاول وجبة جماعية، وشرب الجميع من النبيذ نفسه وماتوا كلهم بأعراض واحدة.

وجر [ابن] حكيم جثثهم إلى الجير الذي تطلت فيه، واشعل النار في للشرويات الروحية والقي بنفصمه فيها. وأمي القداة، كانت قوات الخليفة تريد التقدم، لكنها توقفت عنما رات البوايات مفتوهة. وأخذت تدخل بحضر ولم تجد غير أمراة، هي عشيقة [ابن] حكيم، التي كتبت لها النجاة من بعده.

> تلك كانت نهاية [ابن] حكيم المقب بالبرقعي الذي يعتقد أشياعه أنه قد رفع إلى السماء مع جماعته. هذا المثال غريب لا يكاد يصدق. فإلى أي حد يمكن لجنون الشهوة أن يمضي؟

حاشية من المترجم:

كتب نايليون بينابارت هذه المحالية العربية في علم ۱۸۷۸ ان في علم ۱۷۸۹ مستليماً نساء تشره ملويض الذي اختذه بعوره من ايرياس وقد نشر نص بينابرت الإلى مرة في كتابر عليهاين مشاريات من المساورة الذي التده ماسون وبياضي وصدر في بالرس في عام ۱۸۱۰ القائر من ۱۸۷ . 17 إية ترجمناه من كتاب هنري لوزنس: «الأصول الفكرية الممالة الفرنسية على مصرت المسافر عن دار تشر ايزيس، استنبيل، باروس، عام ۱۸۷۷ وس ۱۹۷ . ۱۹۳].

ريتور المنكابة العربية في زمن النظيفة العباسي، تلجدي بن للتصوير، (١٥٥ ـ ١٣٠ هجرية/ ١٧٠ ـ ١٧٥ ميلايية)، وتستند إلى ـ ريتهيد تشكيل ـ حدث من احداث التاريخ الإسلامي هر حركة هشام بن حكم في وسط اسبيا بين على ١١٥ ـ ١١٦ هجرية/ ١٧٥ ح. ١٨٧ هيلادية القان وتم حلول الله فيه رسارت في الدرائر ، وفقد نقلات ويجبها من أزال الهزائم الجمسية بجبيش الفائلة على مدار اربع سنواء في بخاص ثم دارت عليه الدرائر ، وفقد أحساس ينسر المناسبة الموسية بعبيش الفائلة على مدار التيفين بدر يعتما مهمره منا مناسا والشياعة الي إقداء التصديم في القبيد ولذي معه حتى يكتب لهم الصحيد إلى السماء فاستباب الجميع لتحويد رساعة مثا القطن غير

العادي على إحياء فرقته اوقت معين [وفقاً اسرو ويليام موير في كتابه «الخلافة، قياسها وإنسدارها وسلوطها» المسادر في اندن في عام ١٨٩١، ص ٤٤٧] .

ویستفاه می کتاب «افیق بین افزری» لاین طاهر البدفادی، اذری مات فی مام ۲۹ مبرویه ۱۳۰۰ میلادیه آن فردهٔ هشام پن حکوم العرفیهٔ باسم للقعیهٔ (شبیهٔ إلی فتاع الافیه) کانت مانزال موبروی فی زمانه «باه هی کل فرره» من فرام مسجد لا پیماری یه وائ یغی، وهم میشطون الیانهٔ والفته الله با واحد منهم بیستمت با مرازهٔ غیبه، وان طفری بسمام این به الامانی الم مسجدهم قتالیه واشفای، غیر انهم مقبورین بطنهٔ السامین فی تلمیتهم واقعد لک علی ناکه (البدادی: الارش بین افزیة، س ۲۰۱۱).

وبالرغم من مبالغات البندادى فى العديث عن الفرقة للعاصرة له. إلاّ أن روايت الفاصة بالانتمار الجماعي كلي اندار إليها موير لا تفتلف كثيراً عن رواية الغير. وتقعب روايات أخرى إلى تكفيه حكاية الانتصار الجماعى هيئة تؤكد أن ابن هكم هين استشمر دنو العزيمة سطى باسات سنكريمنال للسلمين العصمين والطموا رأسه سنة ١٩٧٣هـ، ولا تلمس هذه الزوايات سبب انتشار رواية الانتصار الجماعى التى تؤيدها الريابات اللبيق.

والطريف أن بويقارات قد شهد تصدقه الواضية جديدة من مخالية أين مكم في مصدر في موضد عام ۱۹۷۹، أي بعد نصر هشر مستدان من كتابت لمكانية «اقتناع» مدين هجيه الفرنسيون في مدنهور بالتقاضة بمركها شخص مراكشي زحم أنه للهدي للنتظر، وقد زحم بويقارات في سانت هيئين أن هذا النجاريون في هذا الصدد: في المدريين، في جديع الزيشة كان من السيان تصريفهم باسم للموجه اهزاري لويشن العملة الواقت لذلك، وقد قال نظيارون في ۱۹۷۵، من ۱۹۷۹، لكن ما لم يقاف بريانيان من أن حكايت من الليمان التحريف المن أيهامه الشعرية هم قدم الفرني من العملة الفرني 1940، من ۱۹۷۹، لكن ما لم يقاف بريانيان من أن حكايت من الذين للقائق إضا تنترج ضمن أيهامه الشعرية هو يشاف الفرني من العملة الفرني المحالة القبل كان ما لم يقاف المثل إليه لويش في كتابه الذي السائلة الإنسارية أيد، على أن الشيء الأكثر جدارة بالقامل مو واقع أن المكانة القبل كلياني المناسبة المناسبة من فكره ومن مساسبة السياسية، على مستمين للماسبة التربيل بالسنتارة المثلية المناسبة الأرس في ذات الوات الذي كان بهنانيا أرضى المحيا للمباسبة من فعلم المساسبة المساسبة المساسبة المساسبة المساسبة المساسبة المساسبة عن فعلم المساسبة المساسبة المساسبة المساسبة المساسبة المساسبة على المساسبة على المساسبة الم



للغنان الشاعر الهندي طاغور

دوروتا متولى

نوبل ۹٦

للشاعرة البولندية التى اكتشفت كــــــروية التـــــاريخ

رادت قرسوالا شومورسنا شي wislawa Szmborska في بواندا. في بهايو عام ۱۹۲۲ داخل النطقة الوسطى في بواندا. وبنذ عام ۱۹۲۱ اتنامت بالدامسمة البواندية القديمية حكر اكوفية مرست في السنوات (۱۹۵۵ - ۱۹۸۸) طرح اللغة البراندية ونهها، وكذلك الطرح السرسياجية بالتم جلمغة بهاندية وفي دوامعة بإمباراتسكي،

ومنذ عام ١٩٥٣ أصبحت تكتب بانتظام في الجريدة الشــهـرية «الصيــاة الأدبية». «Zycie Literackie» حيث كانت تشـرف على دقسم الشعر» باللجلة، وتقوم بتحليل الكتب الأدبية والإعلان عنها.

ويمود تاريخ أول قصيدة الشاعرة الفائزة إلى عام ١٩٤٥ وكنان عنواتها «أبمث عن الكلمة». أما ديواتها الأول دلهذا نمياه فقد أصدرته في عام ١٩٥٧، وتوالت دواوينها بعد ذلك:

. وأسطة أتساطّها! و ١٩٥٤.

. مناشدة بيتى (Yeti) ١٩٥٧.

. دلللجه ۱۹۲۲. . دالاترام للاته ۱۹۹۷.

. بكل جائث طارئ» ۱۹۷۲.

. دکُمُ کبیره ۱۹۷۱.

ء والناس فرق الجسرة ١٩٨٦.

وقد أعيد طبع هذه الدراوين صرات، وترجمت إلى الإتهادرية، الفرنسية، الأثانية، الروسية، التشيكية، السلوفاكية، وغيرها.

في عام ١٩٥٤ جسلت الشاعرة ق، شيميوريكا على جائزة مدينة كراكوف عن الشحر، وفي عام ١٩٦٢

حسلت على الجائزة التقديرية في الشعر من وزارة الثقافة والغنون البوائنية. وفي مذا المام تدرّها العالم ومنعها جائزة نول في الآداب.

وهذه هى الرة الرابعة التي يصحبل فيها أبيب بولندى على جائزة نوبل التي مُنِّحتٌ من قبل للأدباء:

الكاتب الروائي هنرية شيته، قيتان -Henryk Sen
 الذات الله في عام ١٩٠٥ عن روايته «كرقانوس»
 ومجمل اعماله الروائية.

- الكاتب الروائي شوانيسواف ريمونه Wladyslaw . Reymout . وذك في عام ١٩٢٤ من روايته والفلاهون،. - الشناعر تشينسواف مومويش Czesław Miloz. وذك في عام ١٩٨٠ عن إنجازاته الإداعية في مجال الشعر.

اما أهسوافا شيميورسنا فتحد أبرز الشاعرات المنها متحد أبرز الشاعرات اعمالها الشعرة، ومقيرات، وفي بدايات اعمالها الشعرة، أهم بدايات كما الشعرة، في بدايات كما القد الشعرة، على أسرار الوجر، الإنساني واعداف، على مستوى الفرد ومكانته، ووصيغ غير منتكررة. فالإنسان يلرح في اشعار شيميورسنا وجرياً غير مستقل عن الحقائق البيرارجية الثابتة، وعبداً تحكمه ضرورات الوضعية التاريخية، وجرياً يرتكب الأخطاء والحمالقات، ولا يلك سلاماً يدافع بدعن نفسه، وجوياً ينظي في تقديم حسابات، ويقشل في تصفيق أماله، وجرياً يتخرع للرارة الناتجة عن دراما الغرية، وانقطاع التقامع يتجرع للرارة الناتجة عن دراما الغرية، وانقطاع التقامع يتجرع للرارة الناتجة عن دراما الغرية، وانقطاع التقامع للنابل، والوحدة الثانية، وانقطاع التقامع للنابل، والوحدة الثانية،

إن شمرًا كهذا يُرينا قانونه الخاص الذي لا تتوافق فيه المياة مع الصاجات الإنسانية للفرد، وإنساق

المضارة وتوانين الطبيعة. إن التعرف على هذا التضاد اللحوظ، يفدو في الرائد نظمت تعرفًا على المجتمع والإسمان، فتتشكل القدل كل منا عندما نضمس تجارب السافين ونعيد ممارستها، حتى نصل إلى الرحمي بقدرنا علما منا كنشك مع قد الرحمي، وهويته، وتماثله مع قد الإسمان كما هو، إن فكرة عُمُّد القارنات بوضع البطا المناتي وبمقابل الرحر التاريشي المالاتم، تبدو جلية في المعادر شهمهورسكا، لذلك نشمر كمتلقين ، باته يتكلف فيه الواقع المرم، واسطورية التاريخ،

فإبداعات الشاعرة «البراندية» ترينا ظاهرة يمكن لنا ان نطق عليها «كروية التاريخ» او «استدارة التاريخ» وهي ظاهرة لا تتفطع تمثل عودة الإسمان إلى نظلة البعد بشكل قيامسي يرتبط برضميته داخل المالم، إن هذا للضمين (المصتوى) يلقى في إبداعات المهمهورسكا الشعرية حمدي له خصوصيته: شعور عميق بالتضامن مع العجز الإتساني ولا تكامله وبمائاة الإسمان، يرافقه بعد الشاعرة للنسم بتعقل وترازنه للثقف،

إن محتوى كهذا يتصف بخاصيته الظسفية والتفسية الركبة، ويقترب من مضامين ديالكتيكية الضرورة والأعداث الطارئة وذاتية الشاعر والتغيلات، ومرضوعية الرائع الحي.

في مذه الأطر تهاد مطارقة هذا الشعر، مطارقته في مواجهة الغبرة التاريضية، غير الضرورية، ما دام مورثها يتكور دومًا ولا تزتى شارها المرجود، فمعايشة القضايا للعاصرة تبد في اموال كثيرة قوية النفر، لعرجة أن الشاعرة تتمطش في أن تلتقطها من نهير التكرارات وتقسلها عن مياهها؛ تنتعوف على ظاهرتها



الفاتزة بجائزة نويل هذا الغام الشاعره البولندية فيسواقا شيمبورسكا

غير التكرية، وقراها النافذة، ومع ذلك فإن ظاهرة تكرار
الماساة الإنسانية، تظهر في أشعارها رغماً عنها، وتقال
من معيار التجارب التقالية لديها ومن ورتها، طما يمكن
لنا معايشته أو معاناته لا يضيف القارية، ولا يصرك
ساكناً من لاسبالاة الصالح، إن عنوان أحدد دواوين
شيمهورسكاه مناشعة يقيى (Ycti) يمكن اعتباره
تعبير) عن صاجتنا للبحث عن منظور آخر القضايا
الإنسانية، منظور لكر تواصلاً ويقاء، متمور من تظاهرة
مكرية القاريخ أو استدارته،

إن تفكيراً من هذا النوع يؤدى بنا إلى الاقتراب من حالة روحية ذات سمات لها خصوصيتها والاقتراب من شعر غير محمل بشعارات القدرات البطولية الخارقة-

بعض قصائد للشاعرة ف. شيمبورسكا الحاصلة على جائزة نوبل للآداب لعام ١٩٩٦

سطور مكتوبة على شاهد قبر**

هنا ترقد عجوز غير عصرية كالنقطة الفاصلة فن جعلة. واضمته بعض قبصادد تسمرية، ترقد

رقدتها الأبدية التن رغبت الأرض منحسها إياها، مع أن الجثمان

شنمر واع للعدود الإنسبانية، شنعر يعبس عن ألدور

تستخيم الشاعرة البولندية المائزة على جائزة نوبل

في ابياتها صيغًا غنائية ليست مطولة؛ وأسلوبًا متميزًا

في الكتابة؛ يمتمد على الدقة في تشييد الاستمارات،

ويناء الملامات. فهي من جانب تميل في أشمارها بين

الإمكام والاتقان والرقة ممًا، واللعب بالكلمات، وبين

فكامة منضردات اللغنة والأشوال والدلالات من الجنانب

الآخر. وتعافظ الشاعرة البواندية بهذا على البعد الذاتى الآخر. وتعافظ التراث الأدبى: قديمه وعديثه: فتعافظ

بذلك على وفاء القارئين لأشمارها، ورغبة التواصل مع

المتواضع للغنان.

كلماتما.

ه مر الإنسان الثامي: حيران (مِنَّمُ عَلَيْا، قبل إنه مرجود في جبال همائيا الطيا. 60- من ديوان دائلجه علم ١٩٦٧.

لا ينتش إلى مقبرة الأدبا. ومع ذلك فليش ئشة شش، أفضل من العقبرة سسوى تلك السطور العكتسوية، وزهور

الأرفطيين، والبوم. أما أنت أبيها العابر، فانزع من حقيبتك زلك العة الإلكترون وعند قبر شيمبورسكا^(د) تفكر قليلاً.

صورة فوتوغرافية للزحام**

والكابلات
في هدو، قاطع، وبشمولية تامة
بلا خجل، كأي رأس من الرروس،
بلا شجل، الإحبباط، حسيث بعكن
استبدالها،
وكانتي لا أحملها
على طريقتي، وبشكل متفرد،
على ظريقتي، وبشكل متفرد،
عن جماجم بلا أسما،
مخفوظة عفظا ليس بسيرع
وكان رأسي كانت هناك،
أيا ما كانت. غريبة
أيا ما كانت. غريبة
ابن الاساض العرض السحيق،

في الصورة الفرتوغرافية للزهام تجيدني الرأس السيابعية عند مباقية الإطار، وربما تكون الرابعسة في الجسيسة البسدي أو المشرين في أسفل الصورة: لا اعرف ای راس هی راسی، ليست هي واهدة ولا وهيدة: هي قريبة من قرافتها. لا صن برأس امرأة ولا رجل: فالعالمات التي تشير بها الي. هي علاماته غير مسيزة: ربسا فيعسرها روح الزمن لكنيا لا تتأمليا، رأسى اهصافية من الإهصافيات. تلك التي تهيضم العلع، والمعياديّ،

المنى بها الشاعرة نفسها.

^{» »} من ديوان «ككل مادث طارئ» عام ١٩٧٢.

إفراط*

حيث لا مقارنة. فينُ الأقرب لنا. ولا أثار مترتبة عليه النحمة ليس ليسا فأفيرٌ على الطقس، أو عملي الموضة. أو في نتيجة مباراة. أو في تضيير داخل الجسيسار الحكومي، أو الدُفول الشهرية، أو في أزمة القيم. بدون نفوذ في البروباجندا ولا في الصناعات الثقبلة. ولا تؤثر في الحصوران على لممان مايدة الامتماعات فين تخرج عن نطاق الحساب المددي للأيام المتبقية من العمر لمُ تتساءل عن عبدد النجبوم التي يوك تعبتب 14imles وتحت أي عدد بنيا بموت. نجمة جديدة. - فلفُرنن - على الأقل - أين هي تكون. - إنها سا بين ضفاف تلكه السحابة الرسادية المتسرفة وبين غبصن شبجرة السنط على اليسار _ أه_ أقول لكم!

ولا يعنن هذا أن العالم غدا أكثر نواً أو أن هذا الشس، الذي كنان ناقعسًا قد استكسل فالنجعة كبيرة وبعيدة.

التشفئه نعمة مديدة

بعيدة بعدًا تظهر ليه ضليلة، صغيرة اكثر من الأخريات اللادق هن أحضر منها لم يمكن دهشتنا بمستقرية لو كلن لدينا وقت للادهاش. في الاحدة كافأة الادرة. منذ الارد

مر على عليه وقط المتدافق. عند النجمة، كثافة النجمة، برضع النجمة، تكفي للحصول على هذه المعلومات رسالة دكتوراه

وكس متواضعة من المنبيذ فى تلك الدواد القريبة من السساء، عالم الفلكت. زوجته. الأقريبا، والرفاق، مناخ غير مرسوم. أردية غير مقيدة بعوديل. حسيث تعسيطر على الأحساديث الدامة موضوعات عاطلية

توصوفات عانية. وصوت قضم البندق. النجمة رائمة،

و*لـکن لیس هذا بسسببه بمنعنا من أن* نحتس*ی کـاساً فی صح*ة س*یداننا*

ترجمة: هناء عبد الفتاح

[»] قصيدة وإفراطه من مجموعة القصائد الشعرية التي يحويها ديوان صدر عام ١٩٧٧.

أهمه بهاء الدين في حديث لم ينشر من قبل

شاهدعلى العصر

كان الإداعي العروف عمر بطيشة قد أجرى مع الاستان اهمد بهاء الدين حديثا اذاعه قبل سنوات في حلقتين، ضمن برناسجه اشاهد على العصره. وقد أرسل لما أحد قرائنا تسجيلا صويتها للجلقة الاغيرة من الحديث الذي لم ينشر من قبل. وهو يبدأ بسطور يقدم فيها صاحب المرنامج ضيفه ثم بيدا الحديث ومن الطبيعي أن تكون اللغة التي استعملها الاستاذ بها، ومعطا بين لفة الكتابة ولمة الكلام، ولهذا شخلنا كلما كان التحقل ضوروبا لعنف التكول أن الربط بين الجمل.

> يهد الراصد لواقع امتنا العربية آنها قد وسلت إلى النقطة التي لم تعد مشكلة بها مشكلة سياسية أر اقتصادية، وإنما أصبحت مشكلة الكينونة ذاتها.. السؤال الدي يطرح نفست من أن لأخر هن نكون أو لاتكون؟ كيف نتطب على الخلاف والتخلف وما هي نقطة البداية لنهضة جذرية؟ ومن الذي يحددها؟ وكلها استلة تحملها إلى شاهدنا اليرم، وقد التقينا به في حلقة سابقة خصمها بالشهادة على شورة ٢٢ يولية، واليوم سنبقة خصمها بالشهادة على شورة ٢٢ يولية، واليوم

> الكاتب الكبير أحسم بهاء الدين. نرحب بحضرتك في بداية هذا اللقاء وهو اللقاء الثاني، ونسال:

ماذا تحمل شهادتك حول الثمانينيات من ملاحظات حول ظواهرها؟

■ نفدر نقول إن الظاهرة العامة السائدة حتى الآن هي أن الله النبيات من الناحة و يصل المشاكل التي تركتها لنا السبعينيات. فمن الناحية السياسية نحن نعيش مصحاولة فسخمة لنظام بيمخراطي له مسلام الاستقوار والقدرة على الاستصرار، ومن الناحية الاقتصادية الداخلية نجد أن هذاك محاولة ليضًا لعمل توازن بين الاستهلال والإنتاج، فلا نستهلك اكثر معانية بقدر الإمكان كما حدث من قبل، وإيضًا كما فرى

في قضية الانفتاح من تحويله من انفتاح استهلاكي
مصف إلى انفتاح إنتاجي ايضًا في الوقت نفس، ومن
ناحية السياسة الخارجية إيضًا ، الثمانينيات فهها حل
للسباكل السبعينيات سواء من حيث عودة مصد إلى
لاورها العربي أو عودة مصدر إلى موقعها القنديم مع
لاورها لعربي أو عودة مصدر إلى موقعها القنديم مع
لاورها عدم الانحياز، كما رأينا أن طقص الانحيانيات
في دلهي عام ١٩٨٧، فإذا أردنا أن طقص الشمانينيات.
فهي كما قات تعمل على حل شاكل السبعينيات.

● أستاذ أحمد بهاء الدين إذا كان لكل عبد شعاراته، فما هي شعارات هذا العصر أن هذه المرحلة التي نميشها؟

■ طبعا لكل عهد شعارات، واحياناً تكون شعارات كلامية فقط وإحياناً تأخذ طريقها إلى التطبيق فالشعارات الكلامية دائماً كثيرة، فإذا حاولت أن أضع بين على شعار أساسي أيضاً و اعتقد أنه مصويد للتطبيق في هذا المهد الذي نعيشه فهر شعار الاستقرار فندغا من تحقيق الاستقرار، فشلا التجربة الديمقراطية التي تحدثنا عنها، هي غطرة مهمة في طريق الاستقرار الذي نويد أن يكون استقرارا مبنياعلى حياة ديمقراطية سليمة من ناحية، وغير منطقة ولها دورها الاساسي من ناحية أخرى.

وإذا نظرنا إلى الجانب الاقتصادى وجدنا أن نشر الأرقام المقيقية للميزانية والاعتراف بالمجر الذي

يوجد بها ونشر ارقدام الديون له ايضما دلالة، لأن الامتراف بهذه الأصياء معتاه الرغبة الصداقة في علما، في حين أن إخدادها يعنى النا نترك الرغب عنصر اساسي جداً في موضوع الاستقرار السياسي عنصر اساسي جداً في موضوع الاستقرار السياسي والاجتماعي، في الوقت نفسه ، كانت هناك دعوات كثيرة للتغيير دعا إليها اطراف مختلفة من أتجاهات الذين طالبوا بالتغيير اشياء مختلفة، وأنا واحد من الذين طالبوا بالتغيير اشياء مختلفة، وأنا واحد ما تم حتى الذي طالبوا بالتغيير بشكل اوسع نطاقاً واسرع مما تم حتى الأن ولكن نجد أيضاً أن هذا التغيير يتم في تدرج يلاحظ فيه المعترو وبعد دراسة لكل شيء، فهو نغيير في اطار عدم الساس بالاستقرار.

فماذا عن بقية الشعارات الأخرى؛ لو تلنا مثلا
 ملامج الحرية والديمقراطية، والشرعية الدستورية،
 وسيادة القانون ، وغمرب الفساد، غمرب الفساد بالقدوة
 وضبرب الفساد بالقانون. ايضاً هذه جوانب آخرى لهذه
 المحلة؛
 المحل

- أنا أغـترت اللمح الأساسي، ولو تكلمنا عن نظام الحكم، وما يتفرع عنه.. فلا شك أننا نعيش تجربة جديدة تمامًا.
 - من أي ناحية؟
- في موضوع الديمقراطية الذي تحدثت عنه كما فهمت من سؤالك. قبل الثورة كان هناك هيكل ديمقراطي لكنه كان محدودا محدود واضحة هي وجود الانحاسة

والقصر، وبالتالي كأن النستور يطبق في حدود عدم الساس بهاتين القرتين الحاكمتين فعلاً، وبالتالي كان الذين تولوا الحكم في معظم المرحلة السابقة من الثورة من أحزاب الأقليات وقد تأثر النشاط السياسي بهذا الرضع، فأصبح نشاطًا شكليا هدفه السلطة: أي جرّب يتكون أهيانا مع تولى زعمائه السلطة ويحل بخروجهم مثل حزب الشبعب، وحزب الاتحاد، وما إلى ذلك، فإذن كان وجود الإنجليز والقصر يمتبر قيدًا ضخمًا على مصدر بعد الثورة مرزنا بالرجلة التي سميناها الرجلة الشرعية الثورية، و الثورة بطبيعتها عمل عنيف يحتاج إلى نوع من التقويض العام من الأغلبية الشعبية لإنجاز أهداف وأعمال معينة، والثورة عادة لاتقترن بالوضع الطبيعي للحياق الثورة مرطة استثنائية وتنتهى أحداثها، ويعد ذلك تبقى بعض مبادئها ، ويتغير بعضها الآخر، أي تفريل أثارها عبر السنين أو القرون وبالتالي لم يكن متصورًا قيام جياد بيمقراطي بالمني السليم أثناء مرحلة الثورة وإلآن نعيش لأول مرة مرحلة لم تعير مرحلة ثورية من ناحية.

وفي الرقت نفسه لاترجد لدينا القرى التي كنانت تقيد الديمقراطية كالقصر والإنجليز، كما كان الأمر قبل الثورة، فإمكانية قيام نظام ديمقراطي سليم لأول مرة في مصمر إمكانية فسخصة وواردة ، والذي لاشك فيه أن المراقب للأحداث يرى أن الاتجاه النفسسي والرغبة للرئيس حسني مبارك هي إقامة هذه التجرية - أي أن

يكين لدبيا - لأول مرة - هياة هزيية هرة غير مقيدة لإبظروف ثورية ولا بوجود قوى مضروضه كالقصير والإنجليز طبعاً نستطيع أن نختلف حول تفاصيل كليرة، ولكن الذي لاشك فيه أن هناك نطورا إيجابيا وتدريجيا نحو هذا الهدف.

- انت ركزت يا استاذ بهاء على الجانب السياسى البحت. فماذا عن الجوانب الاجتماعية والفكرية في الثمانينيات؟
- هناك عدة مسائل أساسية أعتقد أنما ستفرض نفسها على بقية سنوات الثمانينيات. قمن الناهية الاقتصادية والاجتماعية، توجد ظروف عديدة حدثت في السبعينيات، ونستطيع أن نقول إن بعضها حدث مع الشورة، ثم اتت ظروف فسخسة ادت إلى تغييرات جوهرية وأساسية في تركيب المشم الصري، يعنى أن المجتمع المسرى قبل الثورة كان مجتمعًا بسيطًا إذا جاز التعبير. فهناك كتلة كبرى من الفلاحين العاملين في الأرض بالأجر وهناك فئة من كبار الملاك الزراعيين في يدهم السلطة السياسية في البلد وهناك الموظفون. وعندما أثت الثورة غيرت الوضع في الريف تفييراً اساسياً بعنى لم يعد هناك ملاك كبار، وإنما هناك ملاك صغار أو ملاك متوسطون. والشيء الأخر مجانبة التعليم والغدمات التي غيرت التركيبة الاجتماعية كما غيرت طموحات الناس، ومنار أفقر واحد هدفه أن يعلم ابنه بشكل أو لخر، مما أدى إلى الهجرة من المن الأصلية،

وإتى موضوع البترول وارتفاع أسعاره بعد ١٩٧٣ فجعل أرقام العمالة المسرية في البلاد العربية تقفز عشرات الرات بحيث أصبح اليوم ملايين من المصريين يعملون في البلاد المرسة، وبالتالي تتدفق الأموال على أهلهم في كل أنبهاء القطر ابتداء من العامل البسيط، أوالفلاح البسيط الذي يعمل في الحقل إلى كثيرين من رجال المال والأعمال والصناعة إلخ، أيضاً بعد الثورة الأول مرة أمييح فناك طبقة كبيرة نقير نسميها العمال الصناعيين ونعرف أن الثورة ركزت على الصناعة، فأمسم عنينا لأول مرة العمال الصناعيون بمثات الألاف، وليس بأرقام بسيطة، وأصبح لدينا شريصة أخرى بمنات الآلاف من الفنيين فمع التوسم المستاعي، ومع الشعليم المحاني أصبح عندنا الاف مسؤلفة من الهندسين والخبراء... الخ. ولما اتى الانفتاح وأطلق المنان للتجارة الحرة وللاستيراد، وخلق أيضنًا شرائح اجتماعية أخرى ركزت نشاطاتها الأساسية في الضعمات وهذه أعسال تدر اللايين من الجنيسات، وأصبح لدينا طبقة من الأثرياء الجدد الذين لهم اساليبهم في الحياة والإنفاق، أي الثراء الذي لم يستفل

● ثراء غیر مرشد!!..

■ بالطبع هو غير مرشد من ناحية، وهذا ينطبق على فشات كثيرة، مثل الفنيين والعمال المهرة الذين ارتفعت إيرادتهم بشكل هائل لأن الطلب عليهم أصبح

كبيرًا مما أدى إلى تغيير دخولهم المادية، لكن أنماط سياتهم لم تتنفير بعد وهذا ما ينعكس في مسورة الانفتاح الاستهلاكي - فأنا مثار أعمل عاملاً في ورشة وكان مخلى محدودا اسكن في شقة بجنيهين مثلاً، أسبعت الان أكسب مئات الجنيهات وليس لدى غلقية ثقافية، لذلك أنفق كثيرا من الأموال في الاستهلاك . مثل الأكل والشرب، أو اقتناء سلم الترفيه، أريد أن أقول أن المتمم المسري من المسينيات إلى السبعينيات وقعت فيه تغيرات هائلة، ومع الأسف نمن نتحدث عنها بالظن أو التقريب، ولاتوجد لدينا دراسات علمية ترسم لنا الغريطة الجديدة للمجتمع المسرى، وكنت أتمنى وقد اقترجت كثيرًا على بعض الأصدقاء أن تتفرغ الجامعات المسرية لبعض هذه الدراسات أو تقوم بها واقترحت الشيء نقسب على الأصراب المسرية التي تبخل الانتخابات دون أن تكون لديها صورة دقيقة عن التطورات الاجتماعية للصبرية في العقود الأغيرة. هذه التطورات لاتزال بالنسبة لنا غامضة أو مجهولة. فليس لدينا مثلا دراسة عن القرية المسرية وتحولها من الإنتاج المض إلى الاستهلاك. في الماضي كان الفلاح يربي الدجاج لا لياكل منه وإنما ليبيعه في الدينة وكذلك البيض والمنتجات الأخرى، اليوم الفلاح بستهلك هذه الأشياء ومستوى استهلاكه ارتقع ونما لديه الإحساس بجقوقه الاجتماعية وبأن من حقه أن يعبش حياة أقضل...



هل تعتقد أن هذا التطور مطلوب يا أستاذ
 مهاء ؟

 طبعا مطلوب وإنا دائمًا اقول إن هناك مشاكل للتخلف، وهناك مشاكل للتقدم، وكثير من الشاكل التي لدينا مشاكل تقدم. إن ارتفاع أجر أو بخل العامل الفني شيء مطلوب وأننا لا أضهم منعني للشكوي من هذا، منا دامت المسألة مستألة عرض وطلب، فكمنا ارتقع اجبر المحامى والبكتور، ارتفع أجر العامل وهذا من حقه، لكن هذا يوجد مشكلة اخرى، وهي دخول فئات واسعة في سوق الاستهلاك المبيدة هذه الفئات الواسعة تزثر أيضًا في الموانب الثقافية فهي جمهور السرح، وجمهور السينماء أريد أن أقول أنك عندما تقوم بتعليم الناس بجب أن تتوقع أن تكون طلباتهم أكثر وتطلعاتهم أكثر، والمهم أن نعلمهم ونكون مستعدين الواجهة ما ينتج عن ذلك من توقعات، يعنى أن نظلق البيئة التي تستوعب نشاط وجهود هؤلاء المتعلمين، وبالتالي سنظهر مشاكل تقدم ، لكتها في الوقت نفسه مشاكل، وتريد الحل وفي بداية الحل لابد أن نقبهم بالدراسيات المطلوبة الفيهم المستمع المسرى الراهن. ومن أهم الموضوعات التي يجب دراستها: الهجرة من الريف إلى المدينة ومشاكلها.

وضع القرية المسرية وتحولها من قرية منتجة اساساً إلى قرية تكاد تكون مستهلكة. ندرة العمالة في الوقت التي ترجد فيه بطالة واسعة صريحة أو مقنعة. والعمالة النادرة تتمثل في العمال الفهرة الدربين، فنحن

نحتاج إلى برامج تعريب. ونحن نعلم أن في مصر فتات كثيرة فقيرة، لكن هناك أزمة للحصول على شغالين في المنازل، مما أدى إلى أن نقوم باستيرادهم من البلاد الأسيوية كالطبين وباكستان مثلنا مثل البلاد البترواية. وهذا الوضع شاذ فما سبب نلك؟ ما الذى يجعل الفقير والفقيرة يعزفان عن هذا العمل؟ على لأنه مازال يعتبر عندنا عملاً غير محترع؟ نحن إذن في حاجة إلى تغيير الماهم والمعاني. أم أن الناس عندنا أصبحت تفضل الراحة والكسل، ولهذا تبحث عن مهن أخرى لاتتطلب المجهود. الذى تتطلبه الهن الإنتاجية؟

اعتقد أن دراسة هذه التصولات الاجتماعية ومواجهتها أو التلاؤم معها، هي المشكلة المطروحة علينا والتي ستحكم توجهاتنا في السنوات القايمة

♦ لو آذن لى الكاتب الكبير أحمد بهاء الدين بتعقيب بسيط على هذه الالفكار.. آقول أنه أما كان يجب على ثورة يوليو أن تقوم بهذه الدراسات قبل أن تقدم على الضطرات الثورية التي غيرت شكل المجتمع المسرى؟ بالطبع كان يكون أحمسن. لكن التاريخ يعلمنا أنه الاقويد ثورة تقوم بعمل دراسات علمية قبل أن تحقق.

الله الاتوجد تورة تقوم بعمل دراسات علميه قبل ان تحقق نفسها بصورة عملية كن هذا أصبح ضروري بعد قيام الشورة. ولقد اطلقنا طاقات شمعبية ماثلة، وهذا شيء عظيم. ورفعنا تطلعات المواطن البسيط وهذا شيء عظيم، ولكننا لم نستعد لاستقبال هذا التطور الاستعداد الكافي فاصبح لدينا هذه المشاكل التي ضربت لها احثلة بسيطة.

والقضبية انتاحتي الآن لاتقوم بهذا البحث العلمي، وفي بعض الأصيان أجد من يهاجمون الأمربكان لأنهم أرسلوا بعثات تدرس هذه الوضوعات وتقوم بدراسات عن القرية المصرية والأحياء الشعبية والمنن المسرية... الخ. وأقول لهم إن هذا لايكفي، وعلينا الآن أن نعد هذه البراسات، واقترح هذا سواء على البولة، أو الجامعات والمعاهد العلمية، وحتى على الأحزاب السياسية، بحيث يعرف كل حزب أي جمهور مخاطبه بالضبط. وإقول أن الناخب الممرى الذي سيصوب في الانتخابات القبلة مجهول إلى حد كبير، بمعنى اننا لانعرف حقيقة أوضاعه الجديدة، ونسبه الجديدة، ونتكلم بالغان، في حين نجد أن الأحراب في الخارج تملك أحهزة أو محموعات تدرس هذه الأمورء فتعرف مؤيديها وتعرف خصومها سواء كانت في الحكومة أو المارضة وأعشقه أن هذه الشاكل ستفرض نفسهاء وستلزمنا مدراستها وفهمهاء لأن فهم المشكلة هو أول خطوة

● الكاتب الكبير احصد بهاء الدين. اربد ان أسائك عن العلاقة بين مصر والبلاد العربية ولاتطاوعتى عروبة ان اقول ذلك وكاتها شيئان منطمسلان مع أن الراقع غير ذلك. فصا هي شهادة حضرتك على هذه العلاقة، وعلى دور مصر العربي الذي المصد إليه في هذابة الحديث؛

■ نحن نعرف بالطبع ما حدث نتيجة توقيع اتفاقية كامب ديليد، ومعاهدة الصلح مع إسرائيل،

وإكن أعشقد أن الذي فساعف الأزمة هو المبرب الاعلامعة الساخنة التي دارت بين محمر والعلدان العربية. والآن هدأ الجو وبدأت بعض الأشياء تعود إلى حجمها الطبيعي، فبالتالي فإنى أعتقد أن عودة العلاقات إلى طبيعتها بين البلدان العربية ومصر لها جانبان: جانب خاص؛ بالشعوب نفسها، واعتقد أنه العلاقات فيه تنمو نموا مطردا فقد زاد الاستثمار العربي في مصره وأنت تسبير الأن في الشبارع، فيترى بنك الكويت الإسكندرية، وبنك الخليج، بنك فيحمل الإسلامي، بنك أبوظبي الوطني يعنى بذوك البلاد المربية التي لم تكن موجودة من قبل، تجدها الآن في الشارع، وزيادة عدد العاملين المسريين في البلاد العربية، والصقيقة أننى أتمنى دائسا أن نتفق على مجدأ يحكم عبلاقة العرب بعضنهم ببعض وهو ألا تنعكس الصبراعات السياسية بين نظم الحكم على المواطنين العاديين ولكن مع الأسف، في البلاد العربية . ولأن السلطة في غالبية هذه البلاد، سلطة فردية، فالخلاف بين حاكمين عربيين يؤدي إلى اغلاق الصدود وقفل الطارات، وإعادة تصديد مسيارات الطائرات، إلى أخر هذه الصعوبات التي لامعنى لها، وأنا شخميبًا لا أعلق أهبية كبيرة على أن تكون مصير عضوا في الجامعة العربية أولا تكون. فعم أن هذا مهم، فأنا اعتقد أن الأمم هو أن تعود، أو تلتحم الشرابين التي تقطعت في وقت من الأوقيات وتسيير الدورة الدميوية العربية في سيرها الطبيعي، هناك تطور بالأشك في هذا الإتجاء، والقبادة الصبرية كان لها فضل المابرة، باطفاء

النيران المستملة وتهيئة الموقف، وفي الوقت نفسه أعتقد إن الظروف انضبجت الشمعوب، يصيث أصبح كل شعب يضغط على حكامه -

- ما رابك في الأحزاب الآن؟
- بالطبع البينا الحزاب تتحرك وتعقد اجتماعات، وزعمماؤها يذهبون إلى الأقاليم، ولهما جرائد ناطقة باسمها بدون اى قيد عليها، وهده خطوة كبيرة جداً إلى الإثمام، وأقول على الإنسان أن يكون مثاليا وواقعيا في الإثمان المتاز المئة لاتقل شائع من القول أنه لابد أن يكون لدينا ديمقراطية لاتقل شائع من الديمقراطية الموجودة في بلد مثل انجلزرا لكن لابد أن أكون واقعياً، بصعني أنه لابد أن اعتبر أن ظروفنا ليست مماثلة لظروف الشعب الإنجليزي وتحن في مرحلة انتقال، ولر سارت الأمور سيراً طبيعياً من هنا إلى الانتخابات للقبلة، وجرت يكون ، أعشقد اننا سنكون قدد قطعنا شرعاك كبيراً يكون ، أعشقد اننا سنكون قدد قطعنا شرعاك كبيراً
- ♦ مل الكاتب الكبير احمد بهاء الدين يعتبر أن
 انتخابات الإسكندرية الأخيرة، وفوز أحد المرشحين من
 غير الحزب الوطنى أمام مرشح المزب الوطنى، هل هذا
 يعتل أحد المؤشرات للانتخابات القائمة؟
 - أعتقد ذلك..
- ركزت في الآيام الأغيرة في كتاباتك على
 شعار كمبيوتر لكل مدرسة، وأنا أشرت في مقدمة هذا

الحوار إلى تضية التخلف، لهذا سؤالى الآن.. هل نحتاج فقط كمبيرةر في كل مدرسة كما رفعت في شعارك، أم إلى ثورة علمية محلية تلمقنا بالثورة العلمية العالمية؟

■ عنيما بدأت هذه الحملة كان لابد من شعار لها وطبعًا انت تعرف أن القصود بالحملة هو توعية الرأي العام لكي يضعط على الدولة، وتوعية الدولة - أيضنًا -من ناحية أخرى لكي تهتم بشيء معين، وبالتالي لابد أن مكون للحملة عنوان ميسط ولهذا قلت كمبيوتر لكل مبرسة ثانوية طبعًا هذه مسالة معقدة جدًا ونحن لن نحقق التقدم بمجرد شراء كمبيوتر لكل مدرسة ثانوية، كانه لافرق من الكمبيوتر والتليفزيون. لاالكومبيوتر مختلف عن التلمقزيون اتمامًا، التليفزيون علاقة من طرف واجد، يعطى الشاهد ولاياخذ منه ، في حين أن العلاقة مع الكومييوس تقوم على التبادل وإنا لست أريد أن البقل في قضايا فنية صمينة لكني أريد أن أقول إن الانسان بعطى الكومبيوش شيئا ويأخذ شيئا أخر. الملاقة منا حوان فالإنسان الس طرفًا سلبيا، وإنما من طرف إبجابي، فالإنسان هو الذي يشغل الكومبيوتر ... يعطيه معلومات ويفئيه بمعلومات، فالمطاوب هنا جهد انساني كبير. بعكس ما فهم الناس فالكمبيوتر ليس فقط عملية غيران أو عملية طرح بقوم بها نيابة اعناء الكوم حصوقي مصبألة تتنصل بشورة المعلومات في العالم وعندما قلت الكومبيوتر كنت أقصد تبسيط السالة للناس، لأن هناك اشياء لم تترجم للناس عربيًا. المكروبروسيسوس، ونظم المسساب الآلي إذا جاز

التميير ... من السمل أن تمضير حمان تليفنيون وتبيره لتشاهد ما يقدمه من برامج وهذا ليس مقيدًا دائمًا.. أما الكومبيوش فيفرض على الطالب أن مشتفل، والمدرس لأبد أن يشتغل وهذا الكومبيوش أصبح الأن أحد مفاتيح التقدم في العالم كله، ويوجد عندنا من يقول - أننا لم نمع الأمية بعد فكيف تتكلم عن الكومبيوتر ـ أنا أقول لا... إن الأمرين لايتمارضان ففي الوقت الذي نصاول فيه معن الأمية نرسل الاف البعثات للخارج في مختلف التخصيصات وفي الوقت الذي تمجو فيه الأمية نبني المسانع.. وأريد أن أقول هذا أن المركة على جبهتين. جبهة القاعدة العريضة التي تتقدم ببطء، والجبهة الأخرى حيث نداول أن نقفز بسرعة لنلحق بالعصر المديث وخصوصا ان قضية الكرمبيوتر ليست قضية مالية، والعذر البينا باستمران أنه ليس لبينا ميزانية. وهذه الدعوة لاتحتاج ماليًا إلى اكثر من مشات الآلاف من المنسسات، والمطلوب في هذا الشسروع هو المسهد الإنساني أي التنظيم. والإدارة أو التعريب.

نحن ندفع عشرات الملايين من الجنيهات لنبني جسرا تعبر عليه النيل من ناحية إلى آخرى. وأنا منا اتكام عن شيء ينقل الجيل المقبل كله نقلة حضارية مائلة لكي يتعامل مع العالم بعد عشر سنوات أو عشرين سنة، و أولادنا الآن في المدارس الابتدائية أو الثانوية سيعملون ويصارسون حياتهم في القرن الواحد والعشرين حين يكون العالم قد تغير جداً، وأنا أريد أن يصنلوا إلى القرن الواحد والعشرين مؤهلين له جداً، وأقول إن أحد مزايا

هذا الاقتراح أنه يجعلنا نتحدى ونستشعر هذا الستوى من للمارسة الإنسانية، ونضرج من الكسل والتواكل واللامبالاة. وعدم الدقة في تناول الأمور، وعدم تنفيذ الأشياء بجذافيرها، يعنى يخرجنا من هذا الوضع إلى الإحساس بالمنافسة، أنا أريد أن نشعر بالنقص، يعنى في حياتنا العادية حين يشتري أحدنا جهاز تليفزيون يشبعر جاره الذي لايملك هذا الجهاز بالنقص، وعندها يقترض أو يدخر لكي يشتريه، أريد أن نشعر بالنقص أمام هذه العلوم وأمام الثورة المعلوماتية الجديدة، التي تحرك العالم بسرعة هائلة وعندما أعرف هذه الحقيقة، أشعر أنه لابد أن المق، يعني يبدأ النبض في عروقي، وهذا ما سوف بحرك الجهد البشيري الذي تترجم به هذا الشبصار وتحبوله إلى واقع. فالشكلة ليست مشكلة ميزانية. ومصدر بها عدد شخم من أجهزة الكمبيوتر، وقد كتبت عن هذا الموضوع، ولقد وصلني بريد كثير جدًا من اتجاهين. اتجاه اطعني على أن قدراتنا القنبة في هذا المجال أكثر جدًا مما كنت اتصور، وهناك جمعيات مختصة مستعدة لأن تتطوع حتى تساهم في التدريب، ومِن ناحية أخرى وجدت أن أولياء الأمور مستعبون لأن يساهموا في تعويل الشروع لأنهم شعروا أن أولادهم بعد عشرين سنة أو خمس وعشرين سنة، عندما ببداون سن العطاء لابد أن يكونوا مؤهلين للمستقبل..

 ■ يعنى انك وجدت التجاوب الكامل من اولياء الامور، ومن الناس، ومن الجمعيات ايضًا فعاذا عن وزارة التربية والتعليم؟

- طبعًا كلنا قرانا في الصحف ان جمعية الملميين المصريين في الولايات المتحدة المعت وزارة السمية المحتوية التصريين في الولايات المتحدة المعتوية في (-•) عميميت لكي توزع في (-•) محلمين يشتظون مع الأولاد على الكيمبيوية، والوزارة اعلنت انها ستوزع الإجهزة على المدارس وتبدأ التجرية. وإن وانا لا أقلل من صحوية التنفيذ فاصهل شيء كما قلت عور شراء الإجهزة ويضمها في للدارس. وإذن علينا أن نضاعف الفسط لكي نجمل اجهزة وزارة الشربية نضاعا التدين في المقارس ونارة الشربية نضاعا التدين في المقارس والان علينا الرابس والتعليم تتحرك في هذا الاتجاء على نطاق إلى إسع.
- الكاتب الكبير الاستاذ اهمد بهاء الدين...
 قال لى د. مواد وهبة رئيس تسم الفلسفة بجامعة عين
 شسمس في برنامج شساعد على العسمسر، إن نظام
 الامتمانات في الجامعات والمدارس يعتمد على الذاكرة
 ويظق إنسانًا متذكرًا وليس إنسانًا مبدعًا يتمتع بالحس
 النقطة التي تتصل اتصالاً وثيقًا بما قلناه عن الكرمبيوتر
- طبعًا هذا الكلام مسجيح إلى حد كبير، وتحن نعرف مشكلة الأعداد الكبيرة الوجودة في المدارس، وهذه عقبة أساسية. ومشكلة إعداد المرسين إعداداً متطوراً وهذه مشكلة أخرى، مشكلة رفع مسستوى المرسين، لأن هذا ينعكس على معارسة المدرس لمهمته، وهذه قضية المدرس لمهمته، وهذه قضية الساسية، ومشكلة توفير المكتبات، ومشكلة

- تمويد الطالب على الاطلاع، واپس أنه يصفظ للقررات فقط خصوصاً إذا وصلنا إلى مرحلة التعليم الجامعي، وفي المقيقة هذه مشاكل كديرة ولابد أن نواجهها، والكومبيوتر شكل من أشكال المواجهة، ومحاولة للاختراق، لواخترقت الجبهة في مجال، هذا يساعد على تحريك العجلة في سائر المجالات...
- وأسال الأستاذ بهاء الآن عن الإنسان المسري الذي عرف باته إنسان كوني يستوعب أبعاد الكون باتساعه وأسراره من قديم مل نجع في تحديد موقعه على خريطة بلده وتحديد موقع بلده على خريطة المالم؛ واستيعاب المعليات الضرورية والمطلوبة لإنسان العصر، أم نحن نتوهه في التفصيلات الكثيرة مثلما قال ذات مرة د. حسين مؤنس؟
- انا شخصياً . اعتقد ان لدى من الوطنية ومن الراسة الكافية ما يجعلنى اومن بعزايا المصريين كبشر وكفراسة الكافية ما يجعلنى ادا المصديين كبشر وكفراد وكشعب اكن المصفية . لا أحب ان ندال خصوصاً وأن هذا الكلام ينتهى دائماً بالتواكل والرضى بما نحت عليه. لا .. أنا أصل عادة إلى نقد انفسنا، وإنا بما الشعب ويالطبع من هذا الشعب ويالطبع من بعض مزايا هذا الشعب لو بعض وأقصه وأنه مثلاً غير منظم ومع هذا فالمصري بنى ولى وضاعته وانه مثلاً غير منظم ومع هذا فالمصري مشهور بنى الولى وطاعل الشاق، وعنده قدرة على الخلق والإبداع، ولكن الانسلى والإبداع، وللعمل الشاق، وعنده قدرة على الخلق والإبداع، ولكن الانسلى أن الآف السنين قسملتنا عن



الرحلة المضارية الأولى الرحلة الفرعونية. ثم الف أخرى أو مئات السنين فصلتنا عن الرحلة الثانية من النهضة وهي مرحلة الفتح الإسلامي، أريد أن أقول أن هناك ما يسمى بالأخلاق الاجتماعية التي تحدد مسلكي نمو الغير، فهل أفعل ما أريد بمسرف النظر عن حقوق الأخرين، أم أحترم الأخرين وأحترم حقوقهم؟ هل أكسر الإشارة لأسبق بقية السيارات؟ هل أحافظ على نظافة شقتى ونظافة العمارة كلها، أم أعتم بشبقتي وحدما؟ ونحن نرى أن تمليك الشقق قد انتشسر . وثمليك الشقق أن ينجح إلا بهذه الأضلاق الاجتماعيه، وهناك مرافق مشتركة مثل المدعد ونظافة الرصيف، وطلاء الجبران... الخ وفي الفارج توفرت الأغلاق الاجتماعية التي تجعلني أسهم مم الآخرين في صبيانة هذه الرافق، ويجب أن نمترف أن مثل هذا لايوجد عندنا حتى الآن، وأن احسن عمارة تصبح بعد سنة من بنائها وكأن عمرها (٢٠) سنة، لأن كل واحد من سكانها لايهتم إلا بشقته، ويهمل كل ما هو مشترك. الشارع نفسه شيء مشترك بين الواطنين لأن هناك من يسكن في كوخ،

وهناك من يسكن في قصدر، وهناك من يركب السيارة، وهناك من يسير على قدميه، ولكن الشارع هو المكان الذي نتمايش فيه جميمًا، وإزمة الشارع المسرى الأن مسواء من النظافة، أو الزهام، أو عدم النظام، أو عدم الالتزام بالقوانين، سببها عدم وجود ما نسميه بالأخلاق الاجتماعية، وأنا مرة أضرى أفضل أن نشحر بالنقص حتى نتلافاه، على أن نجمل أنفسنا بالكلام والاناشيد ونهتف اننا أحسن ناس في العالم؛

 الكاتب الكبير احمد بهاء الدين.. سؤال أخير أو خرجنا بترصية من هذه الشهادة على مدى هذه الساعة، ماذا تقول...

■ اذا أومن بأن صهمتنا أن نوفر لشعبنا العدل والحرية منا، وأن لاتقوم مناظرة بين من يطلبون العدل غضل ومن يطلبون الصرية فقط لانه في الراقة العدل لاتصريسه إلا الجرية، كمسا أن الصرية لاتستصر والديمقراطية لاتستقر إلا بتحقيق درجة ملموسة من العدال.



من سنوات الأرق

مقهى على الأطلسي

(١) واتشًا

ر) اشربُ ايامي

على شاطئ هذا البصر

أدعو السَّمُكَ اللِّتُ أحلامي

وأدعو الموج يأسمي

كلمًا سركتُ قطعاني

على مرج السماوات

اتى النَّبُّ الذي يشبه نَفْسي

دامياً احمر مقطرياً في النار ومحمولاً على عرش القرابينِ العظيمةُ ارفع الكاسَ والحوةُ لكي نشرب َ مَضْ النشوة الكُبري لرفيانا القديمة حاملاً صورته تحت قديصي

> ها انا وحدى، وامشى مثل نتيين معاً فوق الياه رافعاً بالمضلب الازرق ميزانَ جردحى تسقط الانجم كالفخار فى قبضة روحى ثم اعرى كى توافيتى دلافينُ البحار.

ليسُ لي وجه كرجه الموج او كف كأحوال الجزيرة لیس لی خفة قبطان عجور لستُ شيئًا غيرُ هذا الأرقِ الأسود والشيوه والذنب الذي يمشى الهوينا دالفًا من هداةٍ البرّ إلى البحر كما تمشى المُجولُ هادتًا مقترفًا زُرُعُ المقولُ حاملاً إثمُّ البداياتِ التي تجعل من نشبٍ جميلٍ سرطانا

فلماذا؟

ولماذا..؟ لستُ ادرى ما الذي يجعل من هذا الكلام الُرَ شيئًا كضفينةً.

(٣)

هَسَنَنَا
وليدُّن ما كانَ روس الكلماتُ
وليدُّن ما كانَ من موت الدلالين على الصحفر
وموت الفَقَماتُ
في تقوب المستَشْر
سيان: علا المؤجُّ
الم إنهدُّ
الم يعدُّن المي عُمْق البحارُ
الم ترامي كالذبالات على رجيائي ماتين أمْ غَنَى المسارُ لكي المسربُ راسي كمنفينَةُ لكي المسربُ راسي كمنفينَةُ في نشياً عسفرةً عمياءُ

مياةً البحر فيها.

بيروت

نضال مبارنة

مكان لائق لجسدي .

دالحب تؤام الموت، انا مونو



صباح العيد سارت مع المترافدين إلى الدافن، لم تكن تعمل في يدها سوى زهرة وحيدة، أرادت أن تختمس كل شيء. في قرفظة حمراه... والدها كان يحب الأحمر .

اقتريت من الكان .. التراب بدخل فمها، واثمته استمولت على نفسها، دعكت عينيها جيداً، انحنت اتضع قرنظتها، ثم وقعت بصدوها إلى اقسماء، لم تبتهل.. لم تترهم.. لكنها لعنت ساعة الغراق فقط عضت على شختها السخلي، تتامل الكان وفي العين حرقة دمعة زائفة.. القت نظرة وداح اخيرة، فباثار انتبهامها رخامة غاية في الروعة، تستضيء بانحكاس الشعس، غمرت بنفسج قلبها بالضوء، وأيقتك اصغر عصافيره، دقير جديد بجانب ابياء الفضول قربها اكثر.. تقرأ كانها تتهجى، دهنا سترقد (هذا اسعم)؛

من مواليد يوم شهر سنة (تاريخ ميالدي)!

تتصسس الرشام، تمسحه بيدها، تقرا مرة واخرى . ليس حلماً من املامهاالهائمة. من هيا لها مكان النهاية، من احسُّ باقتراب ولوجها في التراب، من انسل إلى دماغها تجسس على نواياها وعرف أن فكرة المن تعشش في جنباتها منذ فترة ليست قصيرة.

توجهت إلى سمسار المكان، تريد أن تعرف كل شيء ويسرعة:

- من بني هذا القبر؟ ومتي؟

- · منذ شهرين يا سيدش، أتى رجل غريب معه الأوراق اللازمة، وقال إنه مكلف ببناء قبر جديد.
 - ما اسمه ومن کلفه
 - . لم يذكر اسمه، ولم يقل من كلفه.. لكن أوراقه كاملة.
 - ر العمال، البناة، الا تعرف احداً منهم.
 - . أعرف يا سيبتي، الذي حفر أنا، أما

على وجه السرعة تُغرج ورقة وقلما تكتب الأسماء والعناوين، تعيد قراشها التتكد.. تودعه، تخرج باقحمي سرعتها، وكذبها لا تلابس أرض المكان بقدميها، تطير. تطير كُشرور.. تستقل أول سيارة، دموعها سيل حار غاضب لا يتوقف، تسترجع إيامها وسنينها، معارفها وإصدفاحا.. تسائل نفسها من فعل هذا؟..

رما اهمية رجود قبر جاهز لإنسان يعب الحياة، كما أحبها أنا .. ماذا يعنى تهيئة مارى بديع لجسد لم تتوقف انفاسه، لم يُهمل وهو قادر على العطاء بيلم الامه.. حزنه.. يمجن اغترابه بضيرة الصدافة وماء الحياة رحيداً.

الذي فعلها لم يعرفها جيداً، ولم يحاول يوماً أن يلهم أنها رغم كل الانكسارات والإهباطات مازالت تعشق الحياة بعنك شديد.. قد تسبب لها رائحة النفط حساسية في العدد إنما لا يمكنها خنقها، تقاوم كل انفلاتات التراجع، وتزدري اصفرار عيرن الأهياء التي تقويما إلى المرت.

مازلنا في منتصف الطريق تقريباً..

ليتنى اصل إليها في المال، هي الوهيدة التي ستفهم. كانت تسعفني قبل أن أثاره فقدت صديقة جرحي، وتزفزق لي قبل أن اكبسم فلصبحت سيدة فرحي الدائم، من غيرها يقف بجانبي اليوم ولا يتظهي.. في اشد اللحظات بأساً.

تسند راسها على باب صديقتها، خبطات يدها ثقيلة كصوت تنفسها المتقطع:

ـ املأ،

تبخل.. ترمى نفسها في مكانها المتاد:

- . ما بكاما الحكاية؟
 - ـ كاس ماء.

£١

قالتها وأبقت أواخر الحروف في جوفها.

- ـ حالاً .. ارتاهي الآن.
- ء اليوم زرت الدافن...

عدثتها بالتفصيل عن الذي فعلته صباحاً وعن قبرها الجميل، البديع الصنع.. وعن شرقها لمعرفة صاحب الفكرة:

- بالتأكيد لست أنا.

تضحكان باسي.

- . طبعاً. أنت ممكن أن تقربي الموت لنفسك فقط، إما الآخرون حولك فدائماً تقدمين لهم بهجة الحياة.
 - . حكاية غريبة فعلاً، من يكون ذلك الجهنمي؟ ايستعجل موتك؟ أم يعتقد أنك تنادين الموت.
 - هذا العجول يبدو أنه نسى أننى من جيل العبور والسرور.
 - ۔ انتم جیل غریب۔
 - . يمكن .. أو أن حساسيتنا رئبقية واغترابنا جامع لامتنام
 - إلى أي الأجيال ينتمى؟
- . اعتقد أنه من ذلك النوع الذي يتراقعى حول كل الراحل، يترهم أن لديه القدرة الستيقظة بشكل دائم لفهم ومساعدة كل الإحيال.
 - . يمتقد انه يساعدك ويتوقع منك الشكر.
- ماذا يريد.؟ أن أقبل .. هذا هو قبرى الذي به سُررت،.. أن لهذا الجسد الذي أوَّنِه دائماً أن يُدُفن.. ويخفى نفسه الهرويي الجبان، لكني ساعرفه.. ساعرله.

في احد الأحياء الراقية، تقف أمام عمارة حديثة جداً، بيدها العنوان الذي حصلت عليه من بنَّاتي قبرها.. يقفز نحوها البواب.

- شركة المستقبل للبناء والديكور.

24

- ـ كانت في الدور السادس، كل سنة وأنت طيبة.
 - . لكنها شركة جديدة..!.
- . نعم، لكنهم غادروا .. هي الآن مجرد شقة مفروشة.

تصمعد برفقة البواب لتتاكد بنفسها، كل الرقائع صمعيمة.. كل سنة وأنا طبية، كانت هناك شركة لديكورات المنازل والقبور.

تسحيها قدماها سحياً كطفل في اراي خطواته، ساهمة، انساب كل هزن العذراء مريم في عينيها… لجتاح الخدر عصافير قلبها، وصدرها ينوه من ثقل هواء الرنتين الشحيح.

ما بي، ولم أنا متوبّرة إلى هذا الحد.. إنه مجرد قبر خان. لا أنكر أن جماله طاخ. وليق بي مجارة بيضاء صافية، رخام ساطع مصقول علي، بالنمنمات الساحرة، لكنه .. فارغ.. فارغ. واست مُعِيّاة لنخوله على الاقل الآن.. لماذا تموول دماني كلها إلى راسي تقيلة وتديره كطاحرية هواء هواندية.. حقاً أود معرفة من تعنى موتي، أم أرهب ذلك الوسواس الفقى الذي أوقف بماغي عن . وعي الفعل ـ ذلك الغامض الذبيء المتستر خلف شركة الوهم، إلى أي الدوب يريد أن يسحبني، في أية متامة سيحبسني، لن أبقى في عنق رجاجة، وإن أفتش عن قلب بشع بعد الآن.. سأرد بطريقتي، ساهزم بيت للوت. لن أدمر رخامه النفيس ببلعة، وأنسد جمال مثواي الأخير ساضيف إليه شيئاً مني ليصبح اكثر بهاءً وجلالا.

عمان



اعتدال عثمان

لطيـفة الزيـــات دهشــة العــارف

عاشت لطيفة الزيات (المفسطس ١٩٣٢ معراء من استجمير ١٩٩٦) عمرا من النفسال والإبداع، ومقلقت تكاملا نامرا بهن ملكاتها المتعددة بوصفها كانته واندة وناقدة واستاذة جامعية، وكانت نمونجا باهرا لامراة مصميح شديدة النفرد ويصارية الالازام في أن.

عرفت لطيفة الزيات حقيقة السجون واخلصت لبانتها دون جمود، كما اخلصت لدورها كمثقة وملنية يغير حسابات الكسب والخسارة. لم تختبئ خلف الإطار الإجتماعى لتخفى ذاتها فيما كتبت، ولم تنظر في مرآة الااب معزل عن المبتمع، كتبت لتكشف وتكشف وتشرك قارفها في تجربة إنسانية بالغة الذاراء والمعق، وحافلة بالتوز والملق وعذاب البحث عن الحقيقة.

لقد كانت لطيفة الزيات - بالنسبة للكثيرين معن القديرا منها وأحبوها - أما وأختا وصديقة رزميلة، طلقس مشورتها ويعتد برايها، ليس امتراما وتقديرا لتاريخها وشخصيتها وثقة في عمق فهمها ونزاهة أحكامها فحصس، بل لأن ذلك كله قد جعلها نمونجا للمثقد الضميرولان خضورها الإنساني القذ كان يشع القة ورحابة وصدقا تلقائيا، نابعا من قلب عامر بحس الناس ولا بد أن ستقر على هذا الصدق في القلوب.

يتمثل لى المشروع الإبداعي للطيفة الزيات في تقصى أبعاد المقيقة التاريخية والاجتماعية والشخصية التي عاشتها وشاركت في اعداقها الوبلنية منذ الاريمينات، وتقلبات هذه المقيقة نفسها وعلاقتها المركبة بمنظومة القيم الاجتماعية، المحددة لعلاقة الغرد باشكال السلطة من ناحية، وعلاقة الكاتبة بذاتها وبالأخرين، من ناحة ثانية.



لطيفة الزيات

تتعقد المقيقة، وتبتكر لطيفة الرئيات التقنيات الملائمة لتجمع الملائمة لتجمع الملائمة لتجمع الملائمة التجمع الملائمة التجمع الملائمة الملائ

وإذا كانت لطيقة الزيات قد استعادت في أعمالها الإبداعية جانبا من المقبقة التاريخية والاجتماعية للوطن كله خلال مايزيد عن نصف قرن، فإنها قد استطاعت أن تغرص في أعماق الراة في لحظات الرجود الحاسمة في مراحل حياتها المثلفة، بصورة غير مسبوقة في تاريخ الأدب العربي. لقد جمعت هذه الكاتبة الرائدة والإنسانة العظيمة بين جسيارة التغلغل في الذات وتبديد أوهامها الزائفة، ومسراحة البوح بالم الجرح، واقتدار الإحاطة بدراقم الرأة وأوجه قوتها وضعفها وتناقضاتها. صورت بصيقها الموجم جيرتها وشكها ويقينها، تقردها وضبياح ذاتها وانتزاعها لهذه الذان من الضبياغ. فعلت ذلك بكيانها ويملكاتها العظية والمسية والشعورية مجتمعة، فإذا ما تحيثت بعد ذلك عن تحرير الرأة في واقعنا، فإننا تعلم أن ذلك الصديث ليس سضنفة سنهلة أو «طرقمة» لسان، بداقم من زهو أجوف أو رغبة في جذب الأضواء أو افتعال جسارة لا تنهض على إنجاز حقيقي، وإنما هي قد سعت إلى تحقيق تحررها الداخلي ـ كإنسان وكامراة - بالقول والفعل الإيجابي البناء. وهين تسجل لطبيقة الزيات شهادتها حول تجريتها في الكتابة فتقول «كانت الكتابة بالنسبة لي على تعبد مقاصدها، فعلا من أفعال الصرية، ووسيلة من وسائلي لإصادة صياغتة ذاتي

ومجتمعى، فإننا نصدقها، ومين نستعرض مواقفها وأغمالها الإبداعية نجدها قد جمعت ــ بحق ــ بين الوهبة والوعى الناضج ومسئولية الضمير الحي.

لقد لاقت رواية لمطيفة الربات الأولى «الباب المفتوح» (١٩٦٠) أصداه واسعة من جانب النقاد وجمهور القراء على السواء، فأعادت هيئة الكتاب طباعتها عام ١٩٨٩، وصدرت طبعتها الثالثة _ قبل وفاة الكاتبة بأسابيم قليلة ضمن الأعمال الإبداعية لكتبة الأسرة. تمثل الرواية إضافة مهمة في مجال تطور الرواية العربية، فقد أرادت كاتبتها أن تنتقل من الوصف، الذي كأن يشكل سمة رئيسية للسرد الروائي أنذاك إلى بناء العمل على أساس لعظات درامية مكثفة، يتلازم فيها الحدث التاريخي الساعي إلى التحرر الوطني في الأربعينات والمواقف الصراعية المركة ليواقع الشخصيات القصصية. يظهر المسراح في الرواية نتيجة التعبارض بين نسبةين " اجتماعين يتجاذبان رعى الشخصية النسائية الرئيسية في الرواية. يتمثل النسق الأول في منظومة قيم قاسعة لإرادة البطلة وضعلها لكي تتطابق مم الصدود المرسومة لحياة النساء في سياق واقع الطبقة المتوسطة المسرية "خلال هذه المرحلة، وفي مقابل هذا النبيق يقضي تراكم اللحظات الدرامية، المسدة للمواقف المسراعية وانفراجها، إلى تشكل نسق أخر، يتخذ مسارا صاعدا يبلغ نروته في نهاية الرواية، هيئ تشارك البطلة في القارمة الشعبية في معركة القناة عام١٩٥١، بينما يتميد مسار حياتها الشخصية من منطق الافتيار المر لنظيرها في معركة الوطن وتطوير المجتمع.

وسيطل صراع الفرد _ خصوصا المرأة - لتحرير ذاته / ذاته من داخلها، على محدثوى الفكر والحس

والشعور والفعل، أحد المحاور الأساسية في مشروع لطيقة المزيات الإبداعي، على نحو ما ذكرت من قبل.

إن الشخصية النسائية الرئيسية «نوره في مسرحية «بيع وشراء (۱۹۹۶)، تفقد هياتها هيئ تفقق في اختياراتها الحياتية، وتقع اسيرة لومم تحقيق الذات من مثلال التوهد بالآخر. وكذلك فإن «سامية» في رواية «صاحب البيت» (۱۹۹۶) تخوض الصراع نفسه على اكثر من مستوى، وعن طريق زوايا مفايرة في التناول المعالمة.

تلجا الكاتبة هذا إيضا إلى تقلية أثيرة لديها، تتمثل في تعاقب لحفظات درامية، تشكل سلسلة من الأواجهات العاصفة بين سامية وزوجها السجن السياسي الهارب، وزميلهما في العمل السياسي الذي رسم خطة الهرب من ناجة، وصاحب الست من ناحية ثانية.

لقد استخدمت الكاتبة وتيمة والبيت القديم بصدورة متكررة، خصوصا في لمطالت امتدام المسراح الداخلي لدى سامية، لتشكل بتداعياتها منظومة القيم التي واجهتها بطلة والباب المفترى، وتجاورتها بازدهار الوعي بقيمة الكفاح الريطني، واستقلال الإرادة على المسترى العام والشخصي، لكن العودة إلى البيت القديم لرتبطت في ... وصاحب المبيت، ما العودة إلى الرحم الأول، بما في ... وصاحب المبيت، ما العودة إلى الرحم الأول، بما

يعد نكوما إلى نقطة بده جاورتها، فالرحم الأول يمثل مطلق الامان والانسحاب واللافعل، وغالبا ما يقترن بالبحث عن مطلق التوحد بالأخر في الحب. إن البحث عن المطلق المساحدة في الحب. عن المطلق في الصائحة للقيض لحقائق الصياة التي تقوم على النسبية وتطوى على قصورات التغير الدائب.

ويتجلى المسراع في الرواية عن تبدد الأواما المسورة لما يشتمنا عليه وهي الراة ولا وعيها، من هواجس ومخاوف تجاه اشكال القهر الملاي، ممثلا في صاحب البين، والقهر المغري الذي يتسبب فيه الأخرب الزوج أن الزنيل - أن توقعه الذات بنفسها، لكن ذلك لا يحدث إلا في المشهد الفقامي للرواية وبعد أن تكون المقبقة وتخلصت من الأوماء, أن سامية، بطلة الرواية حين تتصرر داخليا من الشويف والوهم، أو حين تقبل الشوف داخلها، تستطيع مواجهة صباحب البيت والتعدي له، فتسقط سطوة الرجل المطلقة، يتعثر ونشج راسه، تراه هي رجلا جريحا فحسب، ولا تصجم عن من تشريد جرحه، من هنا يكتسب هذا الشهد الفقاعي

وإذا كانت لطيفة الزيات قد استخدمت في هذه الريات قد استخدمت في هذه الرياتي تقنية اليرة لديها، اعنى بناء العمل الرياشي على تماقب اللحظات لا المطات لا المطات لا المطات لا المطات لا المساد، المقترن بالمد القومي في روايتها الاولى، وإنما تتداخل المستويات الدلالية لتشكل شبكة علاقات، يمتزج فيها القلسفي والمرتبي والاجتماعي والنفسي. ويطهر اقداد الكاتبة في تصوير المحالات الشمورية المتباينة من خلال منظور الشخصية الحالات الشمورية المتباينة من خلال منظور الشخصية الخداية واخرى

وتكاد تستخفى، بينسا يعثل تراكم اللحظات الدرامية وتشابكها للمادل الفني لتظفل انواع القهر في البنية الشعورية - في الرعى واللاوعي - لدى أضواد المجتمع حين ينتكس الرهان وتنكمش إرادة الفعل بين أبنائه.

في مجموعة «الشيخوخة وقصص أخري» (1401) قدمت تطعيفة المؤبات تنوعا الانتنا لإساليد المسرد، وتراويما بين اليوميات والرسائل والتعليل والاستبطان والقصة داخل القصة وغير نفك، بينما يقسم السرد بالانطاعات المفاجئة، ويتم تقتيت الزمن وتوقف تسلسله يترتيب وقرعه، إن منطق الراية القصمية قد انتضى مذا التخيير الكيفي في طرق القص، وتطالب من الكاتبة الستخدام الادوات التقنية الملائمة لتجميد الانقطاعات الشي صفت في صحسوات الراقع، إذ هزيمة 1791، ومايوازيها من مصرح ذائبة تمثلت في مشروهات إبداعية للكاتبة لا تكتمل، أو بدايات لكتابات تسقط في زحمد الراة منسية، وسترحمد الكاتبة للكنكه وتقصله في سيرتها الذائبة «مملة تفتيش ـ اوراق شخصية» (1491) العربية الذائبة «مملة تفتيش ـ اوراق شخصية» (1491)

ومن بين قصم والشيخرخة» تتميز القصة التي تصل عنوان المجموعة، فضلا عن قصة «بدايات» وقصة دعلي ضوء الشموع، توظف الكاتبة في هذه القصم الثلاث تقنية تعدد الأصوات القصمية وتداخلها، على نحو بالغ التركيب والدلالة.

هناك أولا الكاتبة القعلية التي تميش الأحداث السياسية والاجتماعية على مستوى الواقع الفعلي خارج النص، ويصيل السرد إليها طوال الوقت. وهناك ثانيا الشخصية النسانية التي يدور العدث القصمى حولها، هي إيضا كاتبة - نستطير أن نظل عليها الكاتبة

الضمنية - يتحقق من ضلالها البناء الفني التخييلي، الذي يكون موازيا للواقع، ويتصمع بالفجوات الزمنية والإنقطاعات الفاجئة في السعرية. وهناك ثالثا صحوت الرواية، ويقوم بالانتقال بين الزمنية، الواقعي والتخييلي، والريطبين الكاتبة الفحمنية، فضلا عن والريطبين الكاتبة الفحمنية، فضلا على التعقيب على الحدث القصمصي، أو استبطأن صالات شعورية متبايئة وتحليلها، ورصد ما استقر منها في الوين، اوكمن في اللاوعي،

إن تعدد الأصوات على هذا النهو المتشابك يعنى أن الكاتبة لا تكتب لأنها تعرف، بل لأنها تبحث، لا تقدم حقيقة نهائية لكنها تستكشف هذه الحقيقة وتدعو القارئ في الوقت نفسه لا ستكشاف حقيقته الخاصة، بينما معدد بناء الحكاية في كل متكامل : حكاية الوطن وحكاية الذات الراوية والمروى عنهاء والذات المتلقية للعمل الأدبى في أن. والشقنية - بهذا المنى - تصبح أداة معرفية وقنية، تدعو إلى إعمال الفكر، وتحث على مراجعة الذات، سنما توظفها الكاتبة لتشريم أعماق المرأة الثقفة من خلال علاقات مصورية في حياتها، كالعلاقة بالزوج وبالابنة وبالمعديق. ولقد استطاعت لطيقة الزيات سبر اغوار الراة في حالاتها ومراحل حياتها المختلفة بجساسية واقتدار نادرين وغير مسبوقين، خصوصا في قصة « الشيخوخة». قدمت لنا لطيقة الزيات في هذه القيصية القريدة المرأة النصوذج وقد خبيرت الحيناة واختيرتها المن لتزيل عنها شوائب الخوف والضعف وتمررها من سجن الذات وسجن الواقع، تنتزخ بيديها الاقسنة، قناعا وراء قناع، بغير سوارية، أو مداراة، ولا تمورع أن من انتزعت معها الجلد الواقي، وتعرضت النفس للجوارح الناهشة. تقف وصيدة في ذلك العراء

الموهش الجميل، وتعلم أنه بالصدق الفادح الموجع رهده يمكن أن تكون أمرأة حقيقية وكاتبة حقيقية، لا تفقد أبدأ دهشتها إزاء قدرة الإنسان على المقاومة، مهما كانت للمنة وقسوة الظروف.

تنبنى دحملة تفتيش - إدراق شخصية، على المزج بين المقانق التاريخية، وبقائم السيرة الذاتية، والمذكرات الشخصية، مسترات من أعصال إبداعية لم تكتمل، واستبطانات، ومواقف سياسية واجتماعية إلى غير ذلك، وقد استقبل هذا الكتاب وقت صدوره عام ١٩٩٧ بوصف حدثا أدبيا مهما، كما ترجم إلى الإنجليزية والفرنسية والانائية والإطالية.

وهتمد هذا الكتاب الجميل تقنية البده بلحظة ما ساسمة، تاريخية أو شخصية في حياة الكاتبة، وتستقطب هذه اللحظة إليها لحظات وأرمنة أهري عامة من الكتاب، تسترج مراحل، لكي تعود إليها في موضع تأل من الكتاب، تسترجع مراحل عمرية متباينة، متمد من إداخر التلانيات، ومنذ طفيلة ألبيت القديم بدعياط حتى اكتابت لها مريتها غير منقوصة وهي في طريقها إلى سعون القناطر عاملاله!

من بين المنطات الماسمة في حياتها ترصد لطيقة الزيات لحقة تفجر الشابة بالثورة وانتخابها كإحدى قيادات لجنة الطلبة والممال عام ١٩٤٦. تضعر، وهي ترتفع فعوق رؤوس زملائها في مظاهرة وطنية ضد الاحتلال، أن خجل البنت المنشئة من جصدها يذوب، ويتلاشى إرتباكها إزاء هذا المنشئة من جصدها يذوب، مرايا الناس فتتكسر عزلتها بالانتماء إلى قضية الوطن.

ديدر من الشباب يتماوج على كويرى عباس ١٩٤٦، والشابة التي وجدت الملاذ في الكل قطرة من البحر،

القرح الشرس هي، والقوة المارمة الضاعلة، والأنا هي الأناء والمناء والم

تستدعى اللحظة التى ينشطر فيها كويرى عباس، ولهمة من هيث موضعها في الكتاب. كان العام ١٩٢٤ من ميثم من هيث موضعها في الكتاب. كان العام ١٩٢٤ من رفضت حكرية إسماعيل باشا صحقى السماح لزغيم صنب الوقد مصطفى التصاس القيام بزيارة للبيئة المصورة، هيث كانت تقيم، بعد انتقال والدعا من مسقط راس العائلة بدعياط، وهيث ترى من شرفة بيتها الاف المتظاهرين، يتقدمون برغم كل شيء وقد حمل بعضهم سيارة النصاس باشا على شيدا. لمختلف وجال البوليس تعجمد أربعة عشد شهيدا. لمختلها دخلة الطبقة الزيات على نحوما سيحات باب لالتزام الوليش من الاسى وأعنف أبوابه، سيحات باب لالتزام الوليش من الاسى وأعنف أبوابه، ولم بنرحه حشر المبدات باب لالتزام الوليش من الاسى وأعنف أبوابه،

وعلى شاطئ النيل تنسج لطيقة الزوات من لحظات هادك كوبرى عباس عشقها للوبلن ويمتد النسيج علما اضغر، علم مصر، ليلف جشد الشهداء المنتشلة من النيل دوالجشت ترتفع كالاعلام عالية على أيدى العاشقين وشهرة الطشق هية لا تعربه (ص٧٧).

لم تكن لطيدقة الرئيات تلقة ال مستوترة لحفاة ان ضلت سيارة الشرطة الطريق إلى سجن القناطر، وقد قبض عليها في سينبر ١٩٨١، بسبب نشاطها السياسي في لمبنة الدفاع عن الشفافة القومية، التي خرجت إلى الرجود عام ١٩٧٩ في اعقاب اتفاقية وكامب دوفوده لم يتملكها رعب الخوف من اعتمالات التعنيب البعني، على نحو ما حدث وهي محجودة للتحقيق بتهجة السعي لقلب خطام الحكم في مجنى محافظة الإسكندوية عام ١٩٤٩.

كان الحماس الشورى قد نضع على نيران التجرية المياتية المريضه، وقد استطاعت أخيرا أن تعثر على الخيط الخفى الذى يربط تعدد الذوات داخلها.

ويعلى مشارف المستين ما أنا أجلس مرتخية في هداة الليل في مقدمة عربة الشعرطة والشعابط بيست عن السبعت عن السبعت عن السبعت المستعنى السبعت المستعنى السبعت المستعنى المس

قدمت لطيقة الزيات إضاحة فنية وقكرية لا فتة ومفايرة لمفهوم المرية في مجموعتها القصصية «الرجل الذي عرف تهسته» (۱۹۷۹). فصدورت آلوان المسجن المادي وللمغزي عن طريق تجريد صفاهيم الصرية والاستلاب والترويض، وتجسيد هذه المفاهيم في ان لقد جمعت في هنين العملين السخرية الموجعة والتهكم اللازع يضحك القارئ بينما تترقرق مموع الألم في عينيه، ليكن الضحك المراسافيا وهافزا على تصرر حفقة، وليس المورس في الوائنا المتراكة على تصرر

تكشف دلالة هذه للجموعة عن رؤية تتجاوز المقيقة التاريخية والاجتماعية المباشرة، وإن انطقت الكاتبة من الواقع لكى تمود إليه، وقد التسمت الرؤية، بما يمس الإنسان في كل زمان ومكان.

إن اسئلة الوجود البشري، وما تشتمل عليه من صراع بن الضير والشرء الأمشتيار والجبر، النبل والشجاعة، او القصور والنقص ، الإقدام والبادرة، ال الضرف وقم الضرف، تك الاسئلة كلها ليست سوى عوارض ملازماللتجرية الإنسانية، يقتسمها البشر جميها،

خلال رحلة الحياة بنسب متفارئة. لكن رحلة الحياة تفقد مغزاها، مالم تتدرج في كل أشمل، يسم الذات والأخر والأخرين، يسم الماضى والماضر وما هو أت.

لا مهرب لنا من افتقاد المغزى ومن طوفان الهشيم فينا ومن حولنا، إلا بييقين كالجمرة، نتلمسه في ذاتنا المفردة اولا، وفي نواتنا الجتمعة بعد ذلك، عن طريق مشاركة حقيقية وانتماء حقيقي نهبه حياتنا.

ولحظة أن يدرك عبدالله _ الذي هر: أنا وأنت ونحن _ أنه مدان في كل الأصوال، منالج يبيادر إلى الشكير والشاركة والقمل، في تلك اللعظة نفسها تكون الرسالة قد ومملت ويتحقق مغزي الرجلة، رسالة الكاتب ورحلة العياة في أن.

لقد وضعت لطيقة الزيات امامنا رصيد حياتها العامة والشخصية، أشركتنا فيه بسخاء نادر، فتضاعف هذا الرصيد في نفوس بناتها وابنائها واصدقائها وقرائها. اغتنينا بعضورها، وازدننا لها امتنانا وتقديرا ومحبة.

للراحلة الكبيرة مسورة اثيرة لدى، تلتقط جوهر حضورها الإنساني، تطالحك برجه مجهد، لكنه مشرق مضى على، على خلفية داكاة، يحيط عنقها عقد من حبات لؤلق كانها اعمالها الإبداعية - تائلق بيباض مشم، لتنساب على المسدر العامر بعشق الوطن وحب الناس ان تستطيع أن تعير العمورة بسهولة، إذ ياسرك النامية اللماع: تحتار بين الجبهة المريضة فإللابح الفيقة وتلك الإبتسامة الحزينة ، الوبود، المامضة لكنك إن نكرى هذه الراحلة الكبيرة مستبقى في نفوسنا حية التعريد.

٥,



أصوات المكان

كلماتنا الاولى، وانت معى
تعطين الجرائد والسجائر فوق رف مدنى
ثم تسترخين فوق المقدد الهزاز
هذا النز هي الاعضاء رغن الرغبة الرملي
غير غواية بعشي الحواس
وبلك معجزتي الصديرة:
ان ارى البيدات تبرق عي غبار الناد
ان ارى البيدات تبرق عي غبار الناد
ان ارى البيدات تبرق عي غبار الناد
ان امتص هذا العالم الشبحي هي كونية نشوى
وان يجتاعني، وانا الا مسكها، صدى الحجر
اثر من النسيان في نظراتها لي،
قت كي اضغي على اللحظات اخيلة مشوئية
قت كي اضغي على اللحظات اخيلة مشوئية
للذا يكثر المنسية عن الاشياء والكلمات؟

قالت أنت لا تبقى ليتصل المكان لديك بالأصوات والصور

مرت بقائقٌ

مرت نقائق
كنت فيها لا احبُّ وإنما انملُّ في بوحِ احاديُّ
ظلامٌ معنىً يكتف العشرات
وهي تجيشُ عبر الباب والعتبات
وامضةً، تقرفشُ في المصمى والوقت
روحُ انثريُ يسكنُ الارواق والشجرُ
فسالتُ ماذا في يديها لي سوى دنها محرَّدةٍ
وماذا في يدي، وقد تفاطفني إلى الق الحواف بريقُ ماويةٍ
وماذا في الفراديس الاثيمة لي، ليلتبسَ الشبيةُ عليُّ
قالت انت عطلت الهبيطُ

ويستره مساع من ساع من ساء واخطات الصلاة

> ورغوة الثمبان في دمنا والمسنت التباساتي عليك ورتمسي السمري عند الماء والقعر برق على حجر وانت الآن تعلين القياب كثافة حسية أن تقطين علاقة ضداً المواس

تُصفينَ لي الدبُّ للرُجُلُ ثم خفق الشبقة الأولى ومسُّ الشهوة الخام الخفيَّة للخليَّة فارتسامُ العالم اليوميُّ في وقد النماسْ ومعاء نمس بقية الروح القديمة أو نصد على يد اللك التراج زهرة حجرية ساطالٌ في أبديتي حتى مساء غد والمس في شرى وادى الملوك سنا المليكة ذاك نقشُ الحيَّةِ المنجوتُ في التابوت بفقُ اشعة شمسية ينهلُّ غرب النيل ماذا في الغبيثة؟ ماهو السرُّ الذي تفقيه أقمى التاج والزهرات؟ قالت كان إخناتون بحيا في الحقيقة والسؤال وأنت تميا في غوايات . لهذا لا أصلى أو أحبادا

> كان وقتا غامضاً وانا الطيلُ تخيلي لك في نهايات مكررة. فكيف الصور امراةً بالأغيم ومراة واكتبف عن رماد المصد في معماً وذاك

......

واكشف عن رماد الجمر في دمها وذاكرتي وكف يكون شكلً الله في ملكرته الخالي

سوى من سقّط تفاح وثعبان وتسبيح الملائكة الرتيب وتحن نهبط في الضحى العالى ونجمح في مباحات الحياة من غير إثم أو صلاةً مرت بقائقُ، فاكتشفت تراسل الأصوات والأموات في رهج وجودي، ورائمة اللقاح على حواف الروح وامراة تراقصُ بميةً في صمت حجرتها وتسال عن بديل الليل والرجل الأخير وعلى يدى رماد برق نمت حتى اخلط الرغبات والعثمات او ابقى عصبيا دون معصبية وأرغوض الظلام الجاف ملتذا بما يلتظُفي الأعضاء من حسية وتخيلات مستفرةاً في شبه نسيان، أرى غاراً وبناراً في الرمال وهكذا .. سكنت ملائكة واغربة ومسُّ عناجه المجرىُ بُلقى بالأجنَّة تعت تخلتها فتنهض في اضطرام النوم والشهوات بالرحم الخصيء تستهل مساحها المسفي منائمة وإثمة

ترافقها طيور خسسة وسحابة حمراء تسعة اشهر ثمرٌ قجائيٌ، حفيف تلامس الجسد السررة والجناح غيامُ أمكنة تفشت في رماد دائم قالت لماذا يكثر المنسئ وارتسمتْ، وقد فاحت بها الأيامُ واللذاتُ واتسعت على الشجر القديم دوائر اليرقات والآن المباح من الخطيئة سوف تحترق النسور ندية وعصية وبرينا وهج تراس الى أشكالنا الأولى وتلتميق الزواحف بالطيور وتجتلى لك: زهرة أو بجعة أو حية تفوى وتاتيك الخيول مسومات قالت كاني الأن زيتُ شجيرة مسنَّه نارُّ وكأتك استغويتني بغموضك اللغوي أو ابقيتني جسداً تفشاه الملاك بوقعه السري فاضطرمت خلاياه المليئة بالغواية والغبار سالت غاذا تستعير طريقتي في ضغطة اليد والكلام وكيف تحتمل انفعالات مرجلة . لاتي لا أحبك مرتين! وضعتٌ على رفُّ إطار الصورة الخالي وقالت أنت أنسدت أتصالي بالياء

وتابعت مسح التراب عن المقاعد والطلال عن الجدار ولبرهة إبدية كان الكانً وكانت الرغبات في تلك الهنيهة، تكرياتُ

شرة رساسي يُعَرَّه شرقة رسريرة صمتُ ثنائيُّ، ملابسُها على الكرسيُّ نقرُ اسابعي، ترقُ التلامسِ صبقةً ونشيجٌ جسمي في أجيج محرماتُ هذا الغبرش وغبشة ضوئية تغشى المينة أول الإشراق الخنة السجائر في ممرات معرفة ويوح مخلفات لاشيء للذكري، فتط لمظاننا الأولى وأنت معى هذاء وإلآن نكتشف الإشارات الأخيرة بينما ريحٌ تدَّرمُ في طريقٍ جانبيٌ هبرَ اخيلة واترية ودجع الروح والكلمات.

عابرون إلى سور المدينة .



كان الطريق المؤدى إلى صنعاء متحدرًا باتجاء الدينة، ومن خلاله بدتً بيوت متلاصقة مع بعضها مشيدة بالحجر الامسمد و المناسسات بعيدة ومترامية على مدى بصر الرائي، وقد بدت في ذلك الصباح ملفعة بالضباب أو بنوع من وهج يتراح بين البياض وبين المتمة الخفيفة المسبحة برطوية باردة بستطيع الإسان أن يلسمها في كل مكان، على الارض المجورة البياض وبين المتمة الخفيفة المسبحة برطوية باردة بستطيع الإسان أن يلسمها في كل مكان، على الارض المجورة البياضة بالإسفات، أو تلك المعلوث بالحصى، أو فوق الإجمات المشرشية، أو منسابة فوق كل كال الاسبحة المقد المحروة المارية ومدة - صنعاء، في ذلك الصباح صنعتماً مناطيبًا على نفسه ما المروق حدا مي ذلك الصباح وينشأت واناس وثمة عمال وشدة مي أبي التوقف من السيو والنظر إلى المنوق ما التباعدة والتي تعترى على بيوت وينشأت واناس وثمة عمال وخدمات يقوم بها البعض وعوائل تقصد النزيل إلى السرق واطفال يقيم بريادين ويتمشأت كون، وكل منا ويمندا أن المنوق المناسبة الموتبة والتي تتحرك على بيوت والتي تتركز وتتمثل وجودها بجموع متطلقة حول سور اليمن من خلال زمن عمره كالأول يشير إلى مدينة مترامية ومفضية إلى منصدرات المجال والديوبان ومراتم الخصرة وجويان الهاء، مثلك إذن هي مرق المدينة الموسلة إلى القليب، أن مكان المرقبة من من خلال زمن عمره عدل الموتب المارية المناسبة عن المارية المناسبة المراتبة المراتبة الموتبة الموتبة عن المراتبة المرات في منطق السور على حد كالسيف وذلك ما المترضي بنهايات المدينة أو بهدوياتها، أن هي مرتبع لا يحدو بصدر سرى أن يقع السور على حد كالسيف وذلك ما المترضية خطور الرجال وهي مجانبة لغصورهم ويطونهم، ضربت حصاة بعقدهة حذاتي فتدحربة أبل الاسفار، خشيت أبي المناسبة عند المتربة مناسبة المناسبة المناسبة المناسبة عند المنتبة المناسبة على المتربة المعارية من مرتبة لا يحدود بصدر سرى أن يقع السور على حدود السيف وذلك ما افترضت

في غير مكانها ولكننى التفتّ على صوت مدير لماكينة سيارة قادمة، فقوقفت عن التطلع لما حولى وأشرت للسيارة القادمة، كانت السيارة معدّة لنقل عدة انفار من الراكبين، فتحت الباب بقوة إذ كانت نتسحب إلى جانب فدخلتها منحنياً جلست وظهري بمباشرة صائقها فوجدت امامى رجلين وامرأة يحتلن كرسياً يسعهم ثلاثتهم، كانوا بمواجهتي تماماً. لم أبادرهم بالسلام وذلك لانشغالي بمخاطبة حممي ونفسى واستعادة ما دونته ذاكرتي من موجودات مرت. وإنما جلست فقط ووضعت حقيبتي السوداء بجانبي.

كنت في ذلك الصبياح انبيثًا ربما بشيء من مبالغة، وقد حلقت وتعطرت فوجدت نفسى سباكنة كشيء خارج عن إرادتي، سكون من لا ينطق ولكنه يتكلم في اكثر الاشياء وعن أكبر الاشياء وأعظمها تفاهة.

بدوت في نظر الرجلين شبيئًا محيرًا وريما رأيت تساؤلاتهما مرتسمة على وجهيهما، وريما كان مثل هذا الامر قد وقع على حال المراة ووجهها الذى لم أره، لقد بدت ملفعة بإزار من قماش عتيق شدته على نفسها ولم تظهر منها سوى قدمين عاريين رضيعتا داخل نعل مصنوع من مطاط وريما لم يقع في نفسها شيء مما تصورته، إذ بدأ الرجلان يتكلمان بلغة الإشارة والإيماء، وكانا قد بدأ بها قبل صمودى وقد قطعت عنهما ثلك السلسلة المتصلة من الكلام الصاحت، على كل حال كانت تساؤلاتهما من نوع الرامة لهما، إلى أن كانا ينظران باتجاهي تارة ويتساءلان مع نفسيهما أو مع بعضهما، وتارة الخرى يواصلان الكلام بإشارة الإسامية وحركات عضلات الوجه والعين وجتى الكتفين، هما يؤكدان بالإيماء المبهم على سلاسل من الهضاب بينها بيوت ومنشات مبعثرة فوق سلسلة جبلية متصلة مع بعضهما ثم رأيت أحدهما ينظر من شباك السيارة إلى السماء ويشير إليها بإصبعه مؤكداً على أن الله هو الذى منع كل هذه، أو ريما هر يشتكي فقط ويؤكد على شكراء بالحقائق، وبين وقت وأخر يعروان إلى فيريان تجهم وجهى ويحسان بصمتى ويتطلعان إلى زم شفتي فيتساء مع معضهما أو يقول احدهما شيئًا ما، لقد فهمت بأنهم وقعن الائتهم أمام شيء من التخفين، ثم أدركت بأن الرجلية التقاع على اننى رجل أجنبي وكان هذا بالإشارة الذي فهمتها، ثم أكد الرجل المتكلم على أننى فرنسى وحاول أن يفهم زميلة مؤشرًا وناظرًا باتجاهى. وقد بدا الثاني صامتنًا مثريًا أذنه البهنى فاتحاً في أنتظ على أنتى فرنسى وحاول أن يفهم زميلة

بدا الرجل الأخرس هادناً يتقبل الأشياء التي يفهمها أو تلك التي تبدو أمام عينيه غامضة يتقبلها بصمت ولا مبالاة، وكان الثانى منفعالاً فهو يحاول أن يوصل أفكاره إلى جاره الأخرس الذي بدا منسجماً تماماً مع ما يدركه من أحاديث، وكان يتطلع وكانه يتحدث، إذ يشارك بجميع انفعالات زميله رغم ما يبدو عليه من هدوء، وكانا منسجمين في كل شيء سوى المراة التي بدت بعيدة عنهما وساكنة تماماً، ضمنت أول الأمر بأن الاثنين أبكمان ولكنني بعد ذلك وحينما تكلم الرجل الثاني بشاني عرفت أن أحدهما فقط هو الأبكم وأن الثاني سيصل إلى البكم إن استمر ملازماً لزميله، لقد بدا الارتباع على وجهى الرجلين واستطاعا أن يحسما الأمر الذي حيرهما لدقائق ثم انقطعت تلك التخمينات المسترسلة عن

٥٨

اناس امتلكوا الثروة او العقار او الارض، ثم توقفت السيارة ومسعد إليها رجل اسود البشرة يحمل بيده اليمنى حقيبة اوراق، الثقننا جميمًا لمرفة هوية المساعد، هي لعبة شاركتُ، فيها وقد كنت مثلهنًا ايضًا، ترى من يكون ومن اى بلد؟.

كان الرجلان قد تركا كل شمء إلى حين وانشغلا بالذي اقتصم علينا السيارة، جلس الرجل الاتيق الأسود البشرة بجانبي واعظي ظهره اللسائة، فكان بمواجهة الرأة والرجلين، وحينما وجد نفسه محاصراً بالانتقال رئيسم ثم سرى من نفسه غريزيًا وانطق صموت الرجل وقال: (هذا فرنسي) ثم أشار بمواجهتي (وهذا يبدر من ...) ثم توقف عن التخمين إذ اسعف الاسود وقال بلغة إنكيزية بدت واضحة: (انا من كينيا). ثم إعاد الرجل من بعده لفنة كينيا بطريقة النطق والإشارة موضحاً لانمية الذي فهجها، وقد هز الاتئان راسيهما، وسعدت احدهما يوده، كينياء ثم يشدد على اللفظ.

ساد صمح لفترة قصيرة بده صوت مصرك السيارة ونظرات أحدهما المنصبة على الجانب الأيسر من الطريق وإشاراته التعددة والتلاجقة تحو مساحات خالبة من نهاياتها تقف منشات مشيدة بالحجر تتصاعد مرتفعة فوق قمم منتفاوتة العلو والسحة، وهي تلال وهضاب وجبال تحيل بالدينة وتمنحها حجالات حيوية مرتفعة نحو أعالى السماء، كل تلك لم تدع الخلك الصمحت أن يسبوه، إذ بدأت بين وقت واخر ترقع نبرة حادة منفعة لتشير إلى تلك البيوت ذات الطوابق لم تدع انظر المسلمة المنتفزة وينا المسلمة واستقدارات بإصبحة ويميلان جديد مطلبة المسلمة المسلمة واستقدارات بإصبحة ويميلان جديد مطلبة المسلمة المسلمة المسلمة واستقدارات بإصبحة ويميلان جديد مطلبة المسلمة المسلمة المسلمة واستقدارات بإصبحة ويميلان جديد مطلبة المسلمة المسلمة المسلمة المسلمة واستقدامة المسلمة المسلم

دخلت السيارة شوارع الدينة الاكثر رهامًا وانعطفت عدة انعطافات وشغلتنا الجموع القادمة والمتجهة إلى حيث البلحة المعيطة بالسور وحيث البواية الراسعة التي تفضى إلى طرفات المدينة القديمة.

بدت للحلات على جانب واحد، ونظورت وكتبها واجهة لسرق تتجدد الحياة منها ولا تضدد. ثمة آناس لا يستطيع الفود أن يحدد اتجاهاتهم، جمرع وافدة تحمل الدفوف واخرى تضمع سلال الخبز والفاكهة على الأرض، وأخرين يدورون حول المكان ويدخلون البراية الفضية إلى أرثة فسيعة صماعدة إلى الأعلى حيث شرفات مطلة مزججة بعدة الوان ساككة تنتظر من يطل منها على باحة السور. ثند شخلتني تلك الرؤية، وكنت ابتسم في سرى من موقض الذي بدا يحتوى الخارج ويترك متابعة الصورة التي كانت معتملة من حركات في الهواء وإشارات ذات تعبير متواصل عن مكنونات النفس وثلك التي كانت تخاطب القلب مباشرة وتحاول أن تكون شيئًا مشتركًا بين لغة الجماد ولغة الإنسان ابتداء من الصموت التحيز وحتى الحركة الباعثة أد ولتك التي تدير وكانها مهموسة أو مقترة بالصمت داخل حالة من الاستجابة. مرة ثانية وثالثة شخلتني الجموع وبتوزعت مباهجها الملونة وانتشرت على محامل الربح وتعلقت بشرفات المحلات وبأبوابها وشبابيكها وعلى الأرض جموع تقترب من سور المدينة فنتوحد مع بعضها البعض، فالقادم من وجهات مختلفة يتوقف في ساحة السور وعند بوابته والذي هو بالأصل موجود هناك أو قريب من ملتقى الفروع والشوارع يجد نفسه في زحام مدينة قد لا يعرفها، حيث تختلط السابلة وغير بعيد تقف السيارات ينزل منها أشخاص وتعود الحركة كدوامة مثللة بالساعات ويثقل لا طاقة لها به.

لقد شاهدن أناساً حينما توقفت السيارة وشغلتنى منشأت معتدة على مدى الشوارع وبدت جموع قروية تقد إلى المكان وهي نازلة من المدن البعيدة وتأك القريبة أو من خلف جبال حجرية جرداء أو من متعلقات سلاسل كانت تصبط باردية خضراء مزريمة ومكالقة وتلك كانت لحظات متخيلة أو مستمادة لمصري قريبة وقد انظلق في أنفي صوت قرع الدفوف، ويدت الجموع قرب السور متلاحمة مع بعضها البعض وقريبة، وكانت بوقفتها كشيء اعتيادي، أو كالطقوس المنتوبة إلى شديه يخطو في ذاكرة العلم، إنها ترتدى الثياب والملاحف والجلابيات والدشاديش، تلتحف وتتازر بقطع من المتعلق عمال معارض وعند البحسم، إنها أشياء ثمينة هذه الجنبيات المستمادية أنهي مؤمنية ومقصمة ومشغولة ومثلة بأحرنة عريضة مطرزة بجبوط من حرير أو موسلين أو من بشكلها وصنعتها، فهي مفضفة ومفصمة ومشغولة ثم متوحدة فهي الإنسان نفسه والسلاح الذي موشي، بداخله أو ملتصء الربيعة أن على مرمى يده في اللحظة نفسها.

وعبر الساحة التى دخلت فيها سيارتنا بطيئة كان أحد باعة الصحف مسرعاً، ولكننى بادرته بإشارة من يدى بعد أن أزحت زجاج الشباك جانباً وفتحت الباب، حينما أقترب البائم كنت أضع رجلي على الرصيف وأترك السيارة ومن خلفي من أراحت زجاج الشباك وأنك السيارة ومن خلفي الرجلة فينت عليه الدهشة واقترب من صحاحبه ومن المراجلة والمناز أنهيئي صحائحاً: (إنه يتكلم المراجلة والمناز)، والتفت إلى ثم رفع بديه الاثنتين إلى السماء وقال: (الحمد لله، الحمد لله). لقد خمنت في سرى بان للرجل عادة يكررها دائماً، ورايته يقود زميله الأبكم الذي بدا متلفتا إلى الوراء من وقت لأخر كانت الجموع تتحلق مع بعضمها البعض قرب بوابة السور، وكان قرع الدفوف يطفى على الإنشاد ويمتاز برئة غريبة اساسمه فرحة الوصول وعمقها متلازم مع مضمى الزمن حيث تعبر الجموع عن بهجنها وهي تدخل الدواء في هيث تعبر الجموع عن بهجنها وهي تدخل الدواء في هيث المراجلة الدواء في هيث المناز إلى حيث توجد الميترة؟).

بغداد

الموامش:

- (١) قلب صنعاء حيث سور اليمن والاحتفالية اليومية المتجددة عند الباب
 - (٢) منطقة تبعد عن صنعاء العاصمة كيلو مترات قليلة
 - (٢) هي مدينة صنعاء القديمة بطرازها الخاص التميز.

أحمد درويش

الرؤية عبر المدران المتداخلة

العصافير التي تحلق في مفتتح ديوان فيباروق شموشمة موقت لاقتناص الوقتء وتفرد جناحيها على القصيدتين الأوليين، وتشم روحها الطليقة في كثير من قصائده، وتستخدم رمزا شعريا بارعا في لغة الديوان، منه العصافير تذكر الى حد يعيد بعصافين الشاعر الفرنسي الكبير جاك بريفير (١٩٠٠ - ١٩٧٧) الذي خصص في ديوانه كلمات Paroles وجده عشر قصائد تتخذ من جناح العصفور ريشتها المضلة، وقد تكون قصيدته دلكي ترسم لوحة لعصفوره أشهر هذه القصائد وأكثرها حربانا على الألسنة من خلال سناطتها وعمقها ورشاقة لغتها في نصبها الأصلي، وشيوع ترجماتها إلى اللفات الأخرى لكنها ليست الوهيدة التي برعت في استخدام الرمن المصفوري في بناء العالم الشعري بما بمثله هذا الكائن الصنفس المميل وجودا ولغة، من أفاق لا تصد، وربما بمكن أن يقدمه من دروس يشعلم منها الشعراء كثيرا كما يقول مرمقر في إحدى قصائده:

تعلث فن وقت متأفر جدا أن أحب العصافير وندمت على حذا التأخر ولكن الأمور بيننا الأن قد انتظمت ومضاحينا لا معتنى العصافير بن ولا أعتنى بها إننى انظر إليها. العها تفعل ما تشاء كل العصافير فعل أفضل ما تستطيع وتقدم بذلك مثالا طيبا اليين مثال التسجاعة النادرة

أد الصفات النتطرفة) الفصافير تعطى المثال الذي ينبغي مثال الفصافير

مثال ريش وأجنعة وطيران العصافير مثال عش ورصلة وأغانن العصافير مثال حمال العصافير مثال قلوبه العصافير مثال ضياء العصافير

وفاروق شعوشية اتضد من المصنفور في اولي قصنائد الديوان «عصنفور الحلم» رميز محرك الطم الراكد، ومشيعل الشرارة الأولى وعاير الهوة الفجوة المرعبة بين الواقع المرير والأمل المرجو:

من يطلق عصفور الحلم ويصد في واهية الويل؟ عصفور واحد

يخلع عنا هذا الزين الجيم نيراني تصنع أسلاكا منتذة وأنا انشابك في دافرة الشوق وأبضى. يتقل رأس إلا يحسلني وينز بتكابوسي الليلي وهذا السعة الأجرد بعد طريق النخل

هذا زبن الممر المحل

إن القصيدة في إحساسها باتساع الفجرة وصعوبة المحاولة وتراخى الأيدى التي عليها أن تمتد والأجنحة التي عليها أن تشرع كانها تكثف حروف السؤال

الستحيل الذي تتهامس به جماعات الفشران في هلع: دمن يضع الجرس في رقبة القطاء

والنقطة الشعورية التي تصل إليها هذه القصيدة الاولى في الديوان، هي التي تنطلق منها القصيدة التالية لها دعن القمر والعصافير، وكان القصيدتين كتبتا في نفس شعرى واحد تخللته لحظة التقاط الإنفاس ومحاولة استشراف أفق جديد بعد أن سدت الأفاق السابقة بصخور الجبل الأجرد رووائح النخيل المحترق.

ومن هنا فإن مناخ القصيدة الثانية يتاهب لصالة الحركة وتحسس الأفق المحيط والبحث عن الخيارات المتاحة، ولذلك لا نظاجا عندما تتكاثر المعسافير في هذه القصيدة فبدلا من معصفوره العلم الذي كان وصيداً وحائزا في القصيدة الأولى نجد «العصافير» الكثيرة في القصيدة الثانية بدا من عنوانها وانخلافاً إلى أضافها الرحمة المثانية بدا من عنوانها وانخلافاً إلى أضافها الرحمة المثانية بالخيارات:

للمصافير أن تستريع وأن تتأهب ثانية لاحتواء السماء وأن تتطاير فى الأفق مثل نشار بديد من الضوء يسقط فى شرفات الفضاء.

ولقد يلاحظ أن الفرق في طبيعة الحركة، قيداً أن انطلاقاً، بين القصيدتين ينظم إلى حد ما على طبيعة الإيقاع الوسيقي لكل منهما، فتقعيلة المتدارك فاعان في القصيدة الاولى تبدو دائماً إما من خلال بتر نيلها الأخير (النون الساكنة) التي تساعد على رشاقة الحركة،

فتتحول إلى (فاعل) أو من خلال حذف الثاني الساكن، فتتوالى المركات في التغيية وتثقل مركتها فتصير (فعلن) وماتان الصدورتان لتضميلة المتدارك مصا المسيطرتان على موسيقي القصيدة الأولى وقد اكسبتا مجال الحركة الإيقاعية اضطرابا يتناسب مع اضطراب المناج النفسي القصيدة.

وعلى العكس من نلك بنيت القصيدة الثانية على فاعلن بتمامها فاكسب الحركة سيولة ورشافة تتناسب مع مناخ الافق المفتوح الذي تهدف القصيدة إلى التحرك فف:

إنها الأن تعتلك اللحظة الفاصلة وتجرب موضمها في العسافة بين السفوط إلى هافة الأفق النتزيع هيث يعوت الشماع

ريب يبرك السباح ودفع الجناهين صاعدة في مدار الهواء

وإذا كان السؤال الجوهري الذي يحاول أن يخترق حوائط الهواء المسدورة أمام المصفور الحائر كان يكمن في هذه الصحيحة: «من يطلق عصحية ور الطباء في القصيدة الأولى فإن المعؤال الجوهري الذي يحاول أن يخترق حوائط البصر وواجهة المضغية والقد الرصاصي، كان يكمن في صديفة مماثلة «من يستط الرساسي، كان يكمن في صديفة مماثلة «من يستط المدانة من الديوان وهي القصيدة التي تكاد تقيم جسرا معتدا واصلا بين مرحلة رموز العصافير المجنعة في دانة الدوان، ومرحلة التعبير الشعري الرفيع عن «الهم

القرمى؛ التي تحتل هيزا هاما في الديوان وتهبه مذاقا خاصا، إن افق البحر ملئ بالحشود المجهدة والأمال المجهضة:

> ان دم الضحايا يستحيل هجارة وهماهم الموتى تطالعنا

وتنبت فى هنايانا شسجسيسرات من الشوك العصن

ويدلف الوعد المراوغ بالسالام ليسحر الحمقن

وإذا كانت الحوائط المفتوحة المثلقة مطبقة فإن من خطوات الضلاص الأولى لدى الشاعر، ضمرورة تعرية «اللغة» من الزيف الذى يحيط بها، وبون ذلك فنحن نلج حتما إلى طريق الموت:

هذا طريق الموت

مفترح على لفة تعرَّى ساكنوها فالهاذ، ملاغة

وتراجع المد الجليل زعامة

وفيانة الموثن. سبيل للخالص

أن قصيدة حكام عن السلام، واحدة من القصائد التي تتجسد فيها هذه الروح الفنية الراقية في الحديث عن «الهم القومي» الرور. والقصيدة موجهة إلى «العدو الذي كان وما يزال» وهي نعط من الإنتاج الفني يمكن أن يشكل إجابة حول البحث عن طرفي المعادلة الدقيقة التي

يتوخى الفن الراقى تحقيقها بين الاستجابة المتطابات الثانية الدائمة لفن القول من ناحية وإشباع اللغاء الفنى والحياتي للمتلقى من ناحية ثانية، وقد نجمت القصيدة تماما في الإفلات من أحد الشركين التروسين يمثل هذا اللون من الإنتاج الشحيري، وهما الانفلاق والفحوض الذي يلتي من محاولة تلاقى المباشرة وتحقيق شرائط الفن الجيد، والتسطيح والخطابية التي تأتي من محاولة الاستجابة القاعدة المتسعة من المتلقين، ورصد أصداد أنين الجراح التي تتجاوز أحيانا مرحلة النشيج المكتوم إلى مرحلة العسراخ العالى.

تدقى على البياب ينضنع البياب تصبح من زيرة الأهل

متشحا بالامان، ومغتلطا بنجارى المروق

> ومتکنا هی*ث کان لجدی مکان* لترشف قهو*رننا، وتفنی هکایاتنا*

ثم تحسمل أسمساءنا وتسسابقنا في الحنين الذي لا يجف

> وفی فوهان ندی لا بفیتی تتوقع منی الذی لا أطبیق.

إن نفس القهج الفنى هو الذي تنسج على اسساسه خيوط اللوحة الساخرة لظاهر الرفض التي يحارسها اولئك النين اضطروا لأن يكونوا محاورين ومجالسين للخصم البغيض، فهم يريدون أن يكونوا بعيدين بعدا نسبيا، بعد أن كان بمدهم مطلقا ومن ثم فهم يلمون اطراف ملابسهم لكيلا تلامس ملابس العدو ويكادون يلوين فتحات أنوفهم لكيلا تقتمهما رائحته ويتداخلون في نواقهم وهم يرون الأعيب لا تنتهى وحييلا لا تنفد وشراكا وخدعا تنصب في كل مكان:

أرثن لنكل الأولى اكثرطوا كن يكونوا جلوسا معك ها

وهم يجهدون لكيلا تلامس أقدامهم موضعك

صا

كسيسك تشم أنوفسهم عطر هذا الدسار الذى كلما سرت أقسم أن يتبعك.

إن القصيدة وهي تعمق المفارقة المريرة بين النوابا والأقوال والأفعال وبين ما يراد وما يطاق، وبين ما ينبغي وما هو كائن، تلجأ إلى أداة صوبية بسيطة فتطوعها لجو السخرية المريرة التي تلون كثيرا من مواقف القصيدة، وهذه الاداة هي «ها» التي تستنظيم هنا على نجس سيتحق التأمل فيقد عرفت اللغبة هذه الأداة من قبل واستخدمتها في مواطن شتى مثل استخدامها اسم فعل امر بمعنى خذ غير متصلة بالضمير أو متصلة به مثل الآية الكريمة معارم أقررًا كتابية، وعرفتها أيضاً أداة تنبيه مثل دها انتمه و دها هوه عرفتها ضميرا يلحق مالافعال أو الأسماء للدلالة على المؤنثة الغائبة المفردة أو على جمم غير العاقل. وهي في كل هذه الحالات وغيرها تستخدم ماعتبارها جزءا من تركيب صوتى تمثل فيه ممهدا أو دعامة أو لاحقة، ولكن أستخدامها هنا ماعتبارها وجدة مستقلة وفي سياق السخرية ينعش في الأذهان ودودها في لغة الحياة اليومية باعتبارها تقليدا ساخرا لضحكة أو لنصف ضحكة، أو يسبها إلى جذورها البعيدة في اسم فعل اسر «هيهات» بمعنى بُعُد ما تفك فيه

> وها أنت ها تتوقع منى الذى لا أطيق يداً لك تعقد أو سعة في العيون

ولعمة ورد تألق موق الجبين وفنجان شاى يدور عليه الكالم وتكالك فن بيت أهلى فيحلو السالم وهذا هو المستحيل

من ظواهر التحديد في موسيقي الديوان، ظاهرة التمامل الجديد مع بصر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) وهو بحر ينتمي تقليديا إلى طائفة البحور المضفورة التفعيلة والتي لم تكن بين البجور المستعملة في حركة شعر التفعيلة في بدايتها ولكن هذه الطائفة بدأت في الدخول إلى المجال الموسيقي لهذه الحركة بعد نجو عقدين من ظهورها فكتب قمسائد على بحور مضفورة مثل بصر السريع وينجر الضفيف الذي نحن بصديده، وقد اشتمل ديوان «وقت لاقتناص الوقت» على قصيدتين تنتميان إلى هذا البحر الغنائي هما قصيدة «إنها تعبر السافة» وقصيدة «ممعن في اليقين» والقصيدتان معا تلجان إلى تفعيلتي الخفيف وفاعلاتن مستفعلن، ويتراوح ورود الأولى منهما بين صبيغتي «فاعلاتن وفعلاتن» على حين يتراوح ورود الثانية بين مبيغتي دمستفعلن ومتفعلتن وغالبا ما تتعاقب التقميلتان على النصر الذي وردنا به في صيغة البحر الاصلبة فبما عدا استثناءات قليلة يتم فيها تكرير متفعلن على حساب التوازن العددي للصيغتين، والتفعيلتان توزعان على مستوى السطر وليس على مستوى الشطر ومع ذلك فليست هناك حدود صنارمة تلتزم فيها نهايات

الأسطر بنهايات التفعيلات بل كثيرا ما يتم اللجوء إلى التدوير الذي تترك فيه تفعيلة حرفا أو أكثر في نهاية سطر لكى يمتد بقية جسدها على مساحة السحر التالى ونستطيع أن نتخيل النظام الموسيقى المتبع لتوزيع تفعيلات الخفيف لو رسمنا خريطة موسيقية لبداية القصيدتين وسوف تجزع على النحو التالى،

1. قصيدة إنها تعبر المباقة

لم تعد مستحي*لةً فاعلاتن متفعلن* إنها تستحم فن *نهرها الأ*ن

واعلائل استفعلائن فاعلائن) ف

حلاين متفعلن فا وترغى جدائل الليل علاتن فاعلاتن من حول جياع متضعلن فاعلاون وفس نسيار سراوغ فاعاذتن متغملن ثم تعضى لوجية فاعلائن استفعلن بعلم الله بداها بتفعلنءا فاعلاتن قد تجيع ارتجالا متفعلن قاعلاتن ف محفرفة بالأقاريل علادن متضعلن فعالمان فأ وقد لا بیکون لشة ما يغری علادن شتعلن فاصالان وحد السنان في القلب والغ

ب، قصيدة دممعن في اليقين،

داخِل فی یقینه فاعلاتن متفعلن کلما ادغل. فاعلاتن فع

فاضت سماوه بالعطايا لاتن مقملن فاعلاتن تستضيئ الحروف من قبس منه

فاعلاتن متفعلن فعلاتن ف

وينثال برقه كاندلاع البحر

لعلائن ستغملن فاعلائن نتاع تدّق نيران لائن ستغملن فن الحثاليا فاعلائن فاعلائن ستغملن رضم الأرض بافع فاعلائن ستغملن

والذى يسكن فيه

فاعلاتن ابتقعلن بشوه متقعلن

واتنساب السماء ما عاد يجديه

فاعلاثن متفعلن فاعلائن ف

وإذا كان اللجوء إلى بحر الغفيف يُعد إيغالا تراثيا من نظام بناء قصيدة التغميلة فإن ظاهرة موازية تتم على مستوى بناء القانية والترصيح الداخلي في هذا الديوان، وستعطيع أن نلاحظ أن قانون الحرية التعاول عليه في اللجوء أو عمل المجوء إلى القافية في بناء قصيدة شعيدة شعيلة، وترك هجم مساحات التردد متفاية الإبعاد، قد تبلغ حلى كتف الشاعر عبئًا اساسيا، كان يحمله عنه من قبل «القانون العام» للإيقاع الشعرى وقد قادت الحرية، أو قاد عدم حسن استفلالها كثيرا من القصائد إلى الرقوع في هوة النشرية، أن الانتخاض الصاد لدرجة حرارة الإيقاع وهو انخفاض تموت بسببه كثير من الإعمال رغم محمالات النفخ في جوانب أخصرى من مكياتها.

والإنتاج الشعرى لغاروق شبوشة يتسم بالغنى الإيقاعي، بصنفة عامة، وربما كانت درجة توقع هذا للعنى عند المتلقى لشعره عالية صتى قبل سمعاع القصيدة، وقد يكون ذلك راجعا إلى تصور، المتلقى

الماصر للشعر على استقباله استقبالا شفهيا من خلال صدرت فاروق شوشة سواء باعتباره شاعراً او رسيطا معروفا للتوصيل الشعرى، وقد يكون من نتائج ذلك أن اتل قدر من المفوت الإيقاعي في قصائد فساووق شوشه على نمو خاص سرعان ما يتم التقابله في اذن القارئ ويحس أن القصيية ينقصها شئ ما، وريما كان نصيب فاروق شوشة من هذه الظاهرة اكثر من نصيب رفاقه الذين ينتمون إلى نفس الجبل أن النبج الشعرى.

وفى القابل فإن عناية فاروق شوشمة بهذه الناحية تبدو عناية واضحة واختيارات على مسترى القافية تدخل به اهيانا إلى منطقة الإيغال التراش حيث الحروف التي لا يتهدى اليها إلا من اطال صحية التراث مثل اللجوه إلى حرف الغين في قصيدة «إنها تعبر السافة»

وفت نه*ار مراوغ.*..

وهد السنان في القلب والغ

أو في قصيدة «وقت لاقتناص الوقت»:

ما الذى يبقى لكن تخسر والعوج الى الأعناق بالغ فالموت الذى نلقاه موت محكم الأطراف سابغ

> او اللجوء إلى حوف العين فى قصيدة «تراجع»: يهدك فى سممن صوت ملتاع ريفيت شماع ... او إحساس ضياع ... وهمك الصخرة باستشاع

.. لا يغريه أي قناع

أن إلى شافية «الضاد» في قصبيدة «إنها تعبر السافة»:

إنها تعبير المسافة ما بين انطفاء السعاء فينا وليو أرض بأرض ... على هالتن قبول ورفض برمون بعضا ببعض ... ولكنها طب غمض وهيث ترنو وتفض

ولا شك أن هذه الصروف قد اختفى كثير منها من قائمة قوافى قصيدة التغطية فى امتدادت موجة الجزر التى تفقد معها القصيدة كثيرا من سلامح «اتقان الحرفة» التى يفقد الشحر فى غيابها الكثير من جوهره لا من مجرد مظهره.

كثيرة هي التقنيات الفنية التي تتجسد في ديوان
دوقت لاقتناص الوقت ، من غسالها يتم اللجوء إلى
دوقت لاقتناص، كشير من «الصالات» التي اللجوء إلى
المستحضار من خلال اللغة العادية ومن بين هذه
الشقيات اللجوء إلى رسم الحصورة أن «البورترية
الجسدى أو المفنوى واحيانا يتم هذا الرسم من خلال
لجمعة موازية وكان الشاعو حجرد شاهد على
المركة مسجل لها، ويتم الرسم في أحيان أخرى من
خلال الاشتباك الحوارى سواء منه الصوار الداخلى أو
الخارجي و لعل قصيدة داحتجاج، تقدم ندوجًا جيداً

لرسم «البورتري» الجسدي والنفسي لما يمكن أن يطاق عليه «المسرضة الكتومة السيد فالان» وهي مصورة ستتعول بعد ذلك من خلال الوسائل الشعرية وأثرها في النفس إلى المسرخة المكترمة لكل فالان أي لكل واحد مناء وتبدأ اللومة برصد الملامج الجسدية لهذا المسارخ في الدرة:

لقيته يصرخ فى البرية مناديا بالويل والثيور عيناه كومتا لهب ومل، شدقيه نشار من مراجل الفضب ورأسه منعدر إلى الورا، لكنها لا تهما الملامع النفسية الدالة: لكننى رأيته كانما فى ذاته السهملة المنسية تسكن، ماتزال

ومع أن اللوحة تبدأ بهذه السمات النقيقة الخاصة على المستوى الجسدى والنفسى فإنها عندما تذيب هذا

بقية بزم نفسه الأبية

مشرقة على الجنون!

البطل فى الغضاء الحيط وتجعله يختفى فلا يدرى هل مات ام أصابت صورته حبسة أخرسته .

ام اوقفته شرطة المدينة حرصا على نظافة الطريق، عندما ينوب البطل على مشارف نهاية اللوجة تحدث الانعطافة الكبرى، وتسكن ضلاصة الجدوم الكامنة فى صدوته المنطق طيات الفضاء المحيط وتنتقل العدوى والحلم والجنون إلى كل فلان:

. سد. بي من مرسط بيكن فإن صوته هناك مايزال مختبئا فن الطلقة المنكتمة والصيحة المنتبهمة يحلم أن يحرك البلد

إن ديوان «وقت الاقتناص الوقت، يعد إضافة حقيقية لوصيد الشعر العربي المناصس سواء من حيث الأداة التي يهيمن بها الشناعر على إمهاده التراثية والحاضرة ويستشرف بها بعض الفاق المستقبل، أو على مستوى الرئية النافذة التي تعدر عن هموم جيل اطبقت حرك الجدران، وضافت الدائرة وقصس صدى النظر وارتد إضماع البسر، فلم يعد إلا أن يقتادنا الشعر لكي ننفذ من أسر الحوائط الضيقة ونرى عبر الجدران.





دائرة النهر الفلسطيني

ـ هذا الطفل الرابض حضنى
هو إبني. قلدة كبدي
علمي. حائزتي للأبد
وعلى ارض كتمان..
كان الوعد. وكان العود
كان الوعد. وكان العود
كما كان معى في الاس.
حليا كان معى في الاس.
والساكنة على عرض جراهي.
والساكنة على عرض جراهي.
والساكنة على عرض جراهي.
والساكنة على الرس.
والساكنة على الأنس.
والساكنة على عرض جراهي.
وسجرة الإدين.
وشجرة الإدين.
لاتضان على الأغصار طيو.
باللغة. بالمشخيلة..

ويالسيف مخَضَنَّت... وقطُعت حَروفًا من وعد الربُّ. وينيت جدارًا في وجه الشمس!! _ مكتوبيًّ.. جنةً كنعان بيتُ أبي.. بيتُ عُرسي وخمائلٌ غُرسي فرجةً قلبي العائد فوق خيول العهد. فرحة سيفي الفاتح رحم الأرض فيها قد وأد.. وكان المدُّ، من تديي رضع اللبنَ العسلُ الوعدُ _ نهر کانٹ ومياهُ لاتدومُ! مَن ُ فَقَدَ الْحَبُّ.. فقَدُ الربُّ. مل تلدُّ العاقرُّ طَفَلاً؟ هل ترضم مَنْ ليس لها شيان؟ قال الرب:

(اكسرُ هذا الشعبُ..

كما يُكسر في الليل إناءُ الخزَّافِ..

فلايُجبر من بعد)(١)

ـ ظلبُ مطرة حقدا قلبُ.. غابات من عرسج يابنت الصحواء وبنت الهوديّ كيف يعيش السرس، سُّ بين الشوك؟! في طبعك ربع السموم وغَثَرُ الجِمالِ... وتحد رماك بثر ميام مالحة.. وعينُ معاءً.

نار تنضع من اسرار الجميم حضنك أسوار وقلاع والطفل الراقد في حضتك. لم ينم من الفي عام لم ينق جفنه أطيافُ الرسنُ. لم يذقُّ قلبهُ شهدَ ترابِ الرطنُّ. إبنيالنزوع. من ثنيي. من بين ذراعي. مازال غريباً بين ذراعيك... شمالك تحت حنايا راسه وبمستأك ممسكة بالسنف لم يزتع جُفُّتُه اطيافَ الوسنُ لم يدق قلبه شهد تراب الوطن. إينى المنزوع.. من ثديي.. من بين دراعي. مار ال غريبًا بين ذراعتك . . شمألك تحت جنايا راسه ويمنيك ممسكة بالسيف كيف بناءً..؟ بتبأر بشتاء الخوف - قد تركُّت الطُّفلُ هنائكُ في البريَّةُ مسرخاً بملامحه العربية لحظة أنُّ حكمُ سليمان (٢) ورفع السيف _ سيف الحكمه _ كيف الأنَّ..؟ وقد عاد إلىُّ.. _ في القرن العشرينُ _ تبكين على ثويه.. تندبينُ! انت فقات عيونَك..

علقت على اسوار الندم الذور. بعث تُمانك.. بعث مراياك السود لوجهك في الظلام. ورهنّت نخيلًا وكرومك. - يا صائمة الشروين.. ماذا تعنى الحكمة للحسينة غير اللدغة.. سيلًك وسيوف العالم.. في غير الجرح اجتَّمَات.

واقتسننتْ.. الطعنة في قلبي صرختْ

لاتشطر طفلي نصفين.

من لاتجعل موتى.. موتين.

وطلبتُ من الربْ
رحماً. الابيعة من ورحماً. الابيعة من الخيص الد مرققة...
النخلي لم اخلفة أبدا. النخلي لم المنطقة المواجهة المحافية المحافي

محاشية،

جرحى ـ جرحُ السنرات المُسين ـ سيظلُّ على الآفاق.. حمامةً. تحمل تحت جناحبها سيفا منقرًا ببحث عن ررقة زيتون. وسيغالُ الكرمة .. والجنظلُ.. والصخرةً.. والنهر. يزمرُ في عشب الأرض ورمل البعر. جرحى ، أقوى من رمح مزروع في الريح أطول من قامته _ يسقيها الدم _ جرجى ـ جرح السنوات الخمسين ـ قد تعلم أسرار القبر وغناء حمام عند مجاري النهر جرجي.. سوف يقوم من الأموات من موتى.. سيقوم بالحقيقة .. سوف يقوم. بالحقيقة .. سوف يقرم.

هوامش

۱ - سفر ارمیا (۱۹: ۱۹)

٢ ـ سفر الملوك الأول ـ رواية سليمان الحكيم

٣ - من قصيدة دغرياءه _سميح القاسم

مصطفى الأسم



بتدبير مقصود من جانبي تخيرت منضدتي بمكان يسمع لى برؤية مربع كامل من البدان ومستطيل غير قليل من الشارع وكل المقاعد والمناضد داخل المقهي، منذ البداية استرعت انتباهي طاولة يتحلقها اربعة، استجبت المهبة كامنة في اعماقي فاطلقت شعاع عيني انتبت من ملاصحهم لعلى اكتشف فيها سر اهتمامي بهم، لم أجد ما يميزهم عن غيرهم شكلا . كانت مغردات وجوههم عادية لا يوجد عليها ما يثير الدهشة، لم انخدع، تمسكت بحاستي المهيزة وصممت ان اعرف لماذا هم بالتحديد الذين استرعوا انتباهي منذ البداية دون سواهم وكخاصية اشتهرت بها ارعشت اذئي وجمعت كل طاقتي وقدرتي فيهما لاتصنت على حديثهم، أحبطني آتني لم أوفق تماما إذ وصلني حوارهم كلمات مبتورة مشككة لا كل طاقتي وقدرتي فيهما لاتصنت على حديثهم، أحبطني آتني لم أوفق تماما إذ وصلني حوارهم كلمات مبتورة مشككة لا تعرب عن شيء.. كانت كلها عبارة عن الحادث معادة مكررة طالما سمعتها، مجرد اخبار عن أحوال الابناء في المداوس وحكايات عن شنين العمل على اختلافه بالنسبة لهم، ومشاكل الحصول على السلع التموينية وارتفاع أسعارها . أعدت ترتيب مفردات ما وصلني من الفاظ علني إذا ربطت بينها اكتشف فيها سرا .. خانتني فراستي. أصبح الحل الوحيد البياقي أمامي أن أجد طريقة تقويني إلى مائدتهم اشاركهم الجلوس حولها، والتحدث معهم ، استبعدت فكرة استمارة الصعيفة الطلة من جيب أحدهم كطريقة مستهلكة للتواصل معهم، أيضا استسخفت حكاية تقديم خطاب ومناشدة أحدهم الصعيفة الطلة من جيب أحدهم كطريقة منهادات النقة الكترب بها . ثم وادت في خاطري فكرة استعدادي لتحدي أحدهم و هم جميعا في عشرة طاولة أو دور دومينر استحضرت كل الأسباب والحجج التي أعرفها أو مارستها فعلا من قبل قلم ترق لي واددة منها كان الأمر يزمه طريقة غير استحضرة على قادرت المتحضرت كل الأسباب والحجج التي أعرفها أو مارستها فعلا من قبل قلم ترق لي وادعة منها كان الأمر يزمه طريقة غير استحضرت كل الأسباب والحجع التي أعرف نفسي على طاولتهم ثمرة ماركة الأراد الأحداث

نفسها حرية الحركة . استرحت لهذا .. تقاربت رءرسهم بطريقة مريبة واستفزني حديثهم الهامس والحركة الدورة لشفاهم .. زاد اقتناعي أن الأمر لم يعد ينفع معه سكات وأن على أن أتصوف بأسرع مما خططت من قبل إن أردت لمهمتي نجاها حتى لا تسبقني الأحداث.

سحبت شعاع عينى عنهم اتحهت بهما إلى المربع المزيم من الميدان، رايتهم كما امرتهم وقوفا في نفس النقطة التي
حددتها لهم، تبادلت وإياهم النظرات، وانتظرت منهم أن يتصرفوا وفق ما اتقفنا عليه لكنهم ظلوا على جمودهم. قلت: كان
الأمور تسير معى سيرا حسنا ولا ينقصها إلا هذا الفياء منهم ليزيدوا تكبيرها، رجعت أتابع رجال المنضدة بنفس الهمة
الأمور تسير معى سيرا حسنا ولا ينقصها إلا هذا الفياء منهم ليزيدوا تكبيرها، رجعت أتابع رجال المنضدة بنفس الهمة
وأنا حريص الا ينونين من تصرفهم مقدار حبة من خودل. كان منظرهم قد اكتسب شكلا جديدا فبعد أن تقاريت روسهم
تداخلت ملامحهم ملم يعد بمقدوري أن أميز بين الأنوف والميون والأفواء تحول المنظر إلى مجود خصلات متداخلة من
الشعر متعدد الألوان، استجبت للصرخة الآنية من الخارج كان مصدرها المنتظيل المزئي من الشارع. تبينته في وضوح
احد المتداركين كان واحدا ممن زرعتهم بمعونتي وكان الأخر يشل حركته تماما بالسيطرة على ذراعه شغلت بامره و توزج
المناهمي بينه وبين رجال المقهى. اسمعنتني خبرتي تأكد لي أنهم لا حمالة ووراء كل ما يحدث وأن من الواجب التعامل معهم
بكل الحذو والحيفة، باب واصحاحت لما لابله أنهم يخططون لامر قد انتوره، وأنهم مبيتون لتنفيذ حدث جلل لحظة
ظهرره... ولو حدث هذا في منطقتي لكانت مهانة لي ما بعدها مهانة، فبغض النظر منا يتظرئي من مناهدي المعلى بالا ما منافيتي لذاتي كانت سنفوق بمراحل كل ما ينزل بي من
وقاب، استقرئي تفكيري في الموقف فانسلخت من منضدتي وترجهت إليهم، دون استغذان جلست بينهم، راعني انهم
عقاب. استقرئين تفكيري في الموقف فانسلخت من منضدتي وترجهت إليهم، دون استغذان جلست بينهم، راعني انهم
عقاب. المتقرئ تفكيري في الموقف فانسلخت من منضدتي وترجهت إليهم، دون استغذان جلست بينهم، راعني انهم

ـ أين الأخر؟

قالوا: عن أي أخر تسأل؟

- من البداية كنتم أربعة، والأن لماذا أنتم ثلاثة فقط؟

- هكذا كنا منذ البداية، ثلاثة لا أربعة.

بل كنتم أربعة.

- بوسعك أن تسمأل وتتأكد.

، اسمعوا واقهموا حيدا أنا لن أسمح لأحد أن يخدعني

- ـ نوافقك.
- . أمامكم أربعة أكواب شاي فارغة.
- أمنوا على حصري للعدد ولم يعلقوا، قلت:
 - . إنن كان هناك رابع.
 - علق أحدهم بعفوية:
- . الكوب الرابع يخصني فقد تعودت أن أحتسى كوبين بدلا من كوب واحد
 - أكد الجالس عن يميني:
 - . فعلا، وهي عادة تكلفه الكثير..
 - قال الأخر:
- . حاولنا معه كثيرا كي نثنيه عن هذه العادة الكلفة توفيرا لنقوده القليلة فلم ننجح
 - قلت بقطع:
- ـ رابعكم هو من يتعارك هناك بالخارج (صمت وأكملت) مع رجل من رجالي أشرت بيدي مؤكدا . قالوا:
 - لا أثر لشجار هناك.. أنت واهم..

كان الجق معهم تماما أزعجنى أننى لم أتبين هذا في حينه فبانتقالى إلى طاولتهم اختلف المقطع الرئي لي . كان المنظر في شكله الجديد جزءا مربعا من الشارع أبرز ما فيه شجرة باسفة متشعبة الاغصان مخضرة الالوراق الغزيرة. كانت الزهور تفترش فيها مساحات واسعة، كنت أعرف كل شبر في النطقة فهي نقع في مجال اختصاصي، وكنت أنا المكلف بتأمينها وقد أجمع الكل أن لي حاسة قوية تتنبأ بالأحداث في الزمان والمكان . وغالبا ما كنت أنجع في تحديد مكن الخطر في أي مكان حتى قبل الشروع في تتفيذه بأنام. ولبراعتى هذه منحت العديد من العلاوات والمكافأت.

وكم كان يفرحنى الوصول إلى مكمن الخطر أكثر بكثير من كل عبارات الثناء والتعجيد التي كانت تتطلق بها الأفواه قلت لهم:

V٦

- فليخرج كل منكم بطاقة إثبات شخصيته.
 - قالوا: للذا؟
- . اريد أن اتاكد من تكونوا، فمنظركم منذ البداية يبدو مريبا..
 - قاله اعتمد سافر:
- . اسمع يا هذا إننا لن نستجيب لطلبك هذا إلا إن عرفنا من تكون وما هي وظيفتك؟
 - تحاورت مع نفسي قبل أن أحدد إجابتي :
 - ـ ليس هذا من شأنكم
- . ارنا ما يثبت شخصيتك نخرج لك فورا بطاقاتنا عن طواعية تتفجصها كما يجلو لك وعلى راحتك.
- ازعجنی آن الأجداث ابتدات تسیر عکس ما قدرت لها، فرجدت من المناسب آن آوضیع لهم من آکون، لاستعید مهابتی فی عیرنهم والقی الرعب فی قلویهم. آخرجت بکل ثقة حافظتی، قلت لهم واصابعی تبحث عن بطاقتی الدالة علی عملی.
 - ستعرفون أهميتي وحينها ستتوسلون كي أصفح عنكم..
- تخافت صوتى عندما افتقدت أصابهى بطاقتى بعلمسها الميز.. قالوا ابحث عنها بتؤدة فقد تكون وضعتها فى مكان لا يخطر لك ببال ونسيته.
 - حاولت الكلام كما تعودت دائما فلم تسعفني فراستي . طلب أحدهم لي «فنجان قهوة» وقال :
 - ، قد يساعدك البن على التركيز والتذكر.
- تاكد لى أنهم يستحرون منى بحثت بعينى عن رجل من رجالاتى، كان مريع الشنارع خاليا مفهم وكانت الشجرة تنشر ظلالها على المكان كله وتحصر الرؤيا فيها فحسب... قال الجالس عن يعينى :
- نمنحك رقيقة واحدة لتثبت لنا من تكون وإلا فلتفادرنا فورا أهمني عجزى وقلة حيلتي.. استنفرت كل حواسي
 وخبراثي الوروثة والكتسبة، حذلتني لاول مرة كانت كل مميزاتي التي أتفاخر بها معطلة. قال من يواجهني.
 - ، اسمعنى جيدا.. سأطلب زهرا لنحتكم إليه.
 - تصبب عرقى ولهثت. قال.

VV

لفتر الرقم الذي يروقك ولتلق أنت بيدك الزهر فإن جاء الوجه على الرقم الذي اخترته أنت سنسمح لك أن تنصرف
 استكمل لفر :

. ولكن إن خذلك الزهر فعليك أن تقدم ما يثبت شخصيتك حتى إن أقتضى الأمر أن تخلع كل ثيابك وإلا فلن تتصرف انزعجت بعد أن بات وأضحا لى أن ما حاولت إخفاءه لسنوات طوال من علامات بجسدى أصبح عرضة للانفضاح وإن هذا الأمر قد أصبح وشيك الوقوع. زاد لهاثي وتدلى لسائي وجحظت عيناي.. قالوا :

نعقيك من عب اختيار الرقم لتكون فرصنك اكبر.. سنختاره نحن لتصبح فرصنك بالنسبة لنا ٥ إلى ١ أي سيكون من حقنا وجه واحد رلك خمسة وجوم..

القى احدهم الزهر.. جاء الرقم كما توقعوا تماما. دهمنى الأمر فبسطت ذراعى فوق الطاولة، وقبل أن أقمى براسى بينهما تشممت بانفى وعينى المكان كما دربت.. تبين لى أن رابعهم يصعد الشجرة حيث كان عش العصافير ذاخرا بافراخه الوليدة.



نبسل عداده

من أدب العرب رواية ءالرفاعى، لجمال الفيطانى

* جامعة البرموك اربد ـ الأرين

-1-

بات الآن تضية مسلماً بها أن موضوع العمل الفني، الرواني بضاصة، لا يحدد درجة نجاح العمل، ذلك أن لختيار الموضوع في ذاته لا ينطوى على إبداع، بل هو شرح جامزة طفاة تحت الشجورة بانتظار عابر سبيل يلتقطها شاعراً كان أن قاصاً أو روائياً، مبدعاً كان، أن مجرد محرد كتابة وطيفية أو إعلامية؛ وإنما العبرة مكر ودلات، ونلك دون أن نغفل - بطبيعة الحال - عنصر التشكيل الفني الذي يتضافر مع المضمون في لحمة التشكيل الفني الذي يتضافر مع المضمون في لحمة عضرية هي للتي تكسب العمل مويته الخاصة، وتضفي عفيد شخصيته وكيانه.

ولتن كان المرضوع في ذاته لا يصدد درجة النجاح النفي فإن هذا لا يعني بأنه، أي الموضوع، ليس عنصراً الغني فإن هذا لا يعني بأنه، أي الموضوع، ليس عنصراً القول، وحين تتحول مفردات هذا العنصد إلى مكهنات دلظية في المحل الروائي، يصميع الموضوع مضموناً، ولكن تحول المؤسوع إلى مضمون يقطلب، من المختلفة ما تنظيه المحلية الإبداعية - درجة عالية من الوعي المؤسوع في العمل الدولائي ليست في درجة أهميته المؤسوعية أو الخارجية، فقد تسترى فيه هذه الدرجة بين المؤسوع في العمل الدولائي ليست في درجة أهميته خصام زوجين أو حرب كونية بين قطيين عالمين، بل إن المسيمة المؤسوعية المؤسوع تنبع من درجة وعي الدولائي بعضرات المؤسوعية بين هطين عالمين، بل إن المسيمة المؤسوعية بين حضام ورجعة وعي الدولة بين المؤسوعية بين حضام وتجه عي الدولة يبضرع من درجة وعي الدولة يبضرع من درجة وعي الدولة يبضره من الأصل على تمثيل الدولة والإيهام به.

وعلى اسناس منا سبق تستطيع أن تسجل لرواية
«الرفاعي» التي أصدرها جهال الفيطاني سنة ١٩٧٧

نجاحاً بامراً في تحويل المفردات المؤسوعية التاريخية
المسن في تحتيل لمخذات المؤسوعية التاريخية
احسن في اختيار لحفاة متوهجة في ذاتها هي حرب
اكثير ١٩٧٧ والحرب نموج متطرف بطبيعة السال؛ بل
على مستوى المبتمع أو مستوى الفرد، وفي هذا الوقف
على مستوى المبتمع أو مستوى الفرد، وفي هذا الوقف
النمونجي المتطرف تتماهي الإبعاد العامة والخاصة لدى
المقاتل، وما من شك في أن القالمة والخاصة لدى
الموقف يعطى بني درامية لا جدود لعطائها الفني، إذا ما
الموقف يعلى بني درامية لا جدود لعطائها الفني، إذا ما
الموقف هذا الخيط في يد رواتي متمرس متمكن من أدواته،
واعظم مسأل على هذا رواية «الصرب والسسلام»

لقد تجمعت للروائي هي «الوفاعي» شروط النجاع في الرواية التناريضية» وإنل هذه الشسريط صدف ضخم ينطوي على تطرف نمونجي» ويشحنات درامية، وتحول مصحيح للإنسان والمجتمع والاصة بعامة، إنه لحظة ملحلية يتضافر فيها الواقع للوضوعي مع العالم لما خطف النخوائي المنازي بصورة لا مثيل لها، وبالإضافة إلى هذا فقد توافرت لدى الروائي خبرة ثم مراسلاً صروبيا ثناء الصرب) وقد زيته درايته ثم مراسلاً صروبيا ثناء الصرب) وقد زيته درايته ومواقعها ومعاركها ومقاتلها، بنخيرة فكية ومعرفية ومواقعها ومعاركها ومقاتلها، بنخيرة فكية ومعرفية جلت على وجه على ورايتها على وجه والمناز المناز على وهرا قعيم ورايتها على وجه على ورايتها على وجه والمناز المناز المناز على وهمرفية باحدات العصدق النفي، ومصحيح ويتكلك ادوات الناضية بإنجاز المعدق الغني، ومصحيح ويتكلك ادوات الناضية بإنجاز المعدق الغني، ومحيفية وسعوية ويتكلك ادوات الناضية بإنجاز المعدق الغني، وسحيح ويتكلك ادوات الناضية بإنجاز المعدق الغني،

فكان إنجاز «الرفاعي» من ثم شمرة علاقة توازن تدين لاحترام الحقيقة التاريخية من جهة ومراعاة المتطلبات الفنية من جهة أخرى.

بمكن القول إن «الرفاعي» رواية تاريخية بالمعنى الذي مذهب البه لوكاتش(١)، أي أنها رواية تستمد مايتها من التاريخ، وهذا النوع من الروايات يتخذ التاريخ إطارًا له، ويجبر القارئ على الاتحاد مع الشخصية المورية وغيرها من الشخصيات، وهو يختار الأحداث كبيرة كانت أو صغيرة بدقة متناهبة، ويربط بينها كما ترابطت في الواقع لأن الأحداث المكونة للتباريخ لا تحكمهما الصدفة(٢). ومم أن الغيطاني اجترم الحقيقة التاريخية وجعلها إطارًا استاسيًا بحكم عمله، فقد تجاوز في جعل التاريخ مجرد خلفية بأن جعله مادة أساسبة للرواية، وإضافة إلى هذا فإن العمل خضم لوجهة نظر تكاد تكون صارمة، وهي الحرص على استحضار المادة التاريخية التي تعمق العبورة البطولية للشخصية والاقتصار على هذا الوجه، ومن الواضع أن الغيطائي قند أضاد من الشبهادات الصية والوثائق التاريخية وريما الصلات الإنسانية المباشرة؛ لقد توقف الغيطاني عند جانب واحد تقريبًا من جوانب شخصية بطه وهو الجانب المسكري، أو والرقاعي مقاتلاً و بطلاً شهيداً م أما الموانب الأخرى التي وربت عن شخصيته، فقد حات لتكمل الجانب المسكري من شخصية الرفاعي، أو لتعمق صورة البطل عنديًا مجترفًا، بل بمكن القول إن التزام الفعطائي بالمقيقة التاريخية بجعل من «الرفاعي» مصدرًا تاريخيًا إلى جانب كونها رواية فنية، وذلك إذا ما أخذنا في عين الاعتبار الشروط الي يقوم عليها المسدر

التداريخي، وإهمها معاصرة الكاتب (المؤرخ) للاهداك التي يكتب عنها، على أن الفيهطافي لا يقدم تاريخًا فحسب، بل إن التاريخ العام ليس هاجسه الرئيس، لكنه فيه، والتداريخ العام عمود إطار يتحرك فيه، وتتجلى في وقائدية الضمائحي الذاتية لبطك وإسهاماته في صنعه بيصفه نموذجًا قائمًا على وإبط عضوي لا ينفسم بين الإنسان فردًا والإنسان كاننًا اجتماعيًا أو عضوًا في جماعة ما، حسب مفهوم لوكاقش للنموذج ""). فالعرب هنا عن عالى بيت هذا العمل، ومن ثم فإن العلاقة بين الواقع منا عمى بينة هذا العمل، ومن ثم فإن العلاقة العمل الشخصي للبطان، وبين التاريخ العام، هي علاقة العمل ببيئته، أي بحقيقته الزمانية والمكانية والإجتماعية. ويعبارة آخري فإن الفيطاض بجمل الفن يتعالى على التاريخ، فهو لا يتع اسيرًا له بل يستعمله.

إن الغميطاني لم يجر إذن على النوع الادبي، بل محقق، بشكل عام - شروطه هذا، كما أنه في الوقت نفسه لم يناقض الحقيقة التاريخية، بل استجلاها وانجزها لم يناقض الحقيقة التاريخية، بل استجلاها وانجزها وتقتضيات المخطاب الرواني، وغنى عن القول إلى المحمد الرواني لا يستمد شرعيته الفنية من منابعه الموسوعية، بل من تصويره الفني لهذه المنابع ضمن المجلس المنابع ألم المنابع، وهو الذي يستخم هذه المنابع، وهو الذي يستخم هذه المنابع، وهم الذي يشكلها في نصبها المنابع، ومن المنابع أو من الترجمة الشخصية بالقدر الذي ينابع من المنابع المنابع، ومن المنابع، ومن المنابع، ومن المنابع، ومن المنابع، ومن المنابع، ومنابع المنابع، والمنابع، والمنابع، والمنابع، والمنابع، والمنابع، والا يستحده، المنابع المنابع، والذي ينابع، مصله عن

تصوراته والقدر الذي يصبح فيه العمل مستقلاً بذاته لا عمالة على تصدوات صحاحب، ولا يعنى هذا أن العمل الرواني لا ينطوى على وجهة نظر ها، بل إن وجهة النظر هي السابق مهي السابق منها منا العمل، لكنها وجهة نظر الراوى أن الشخصية أو العمل لا المؤلف، أما وجهة النظر المقيقية للمؤلف، فإنها تمتاج حتى تعلن نفسها، إلى الكنف، ما يحتاج إليه المالم النفسي من تشريح وتعليل سواء في العمل أو كاتبه.

بشكل عام، فإن هناك جانبًا أخر، خطأ أخر في الرواية لابد أن المؤلف قد أعمل فيه خياله، ولكنه الخيال الافتراضي، الخيال الذي بصاول استحضيار أمور أو مواقف لابد أنها حدثت، فالخيال هنا مسايرة لواقع تاريض، ومحاولة لفهم جانب واقعى، بل سعى لتكميل هذا الجانب، وهذا ما يتمثل في محاولة لاستجلاء الجانب الشخصي (غير العسكري) والأسري للبطل، على أن هذا استجلاء، وإن اعتمد - على ما يبدو - على الخيال الافتراضي، فإنه - للمفارقة - لا يخلق من نمطية، في حين أن الجانب العام، جانب المقاتل، جاء على قدر كبير من النمذجة، مع ما ينطوي عليه الفرق بين شع العطاء النمطيء وديوية، بل خصب النماء النموذجي، ولعل السبب في هذا راجع إلى رغية المؤلف في عدم الخوض في مغامرة خيالية قد تنطوى على جور وريما تمريف لواقم الجانب الشخصي في حياة بطله كما عاشه، ومن ثم لجا إلى الافتراض المسوب مفضلاً الوقوع في براثل النمطية على الانزلاق في صور خيالية تحقق المندق الفني ولكنها قد تجافى الصدق التاريضي، وهي ناحية تحسب للرواية وعليها في الوقت نفسه.

وتأخذ تلك الوقائم الافتراضية حيرًا كبيرًا في القسم الأخسيس من الرواية الذي يطلق عليسه الكاتب اسم والنشيوري. حيث بترك الراوي بطله بعد أن استشبهد ليلازم وعى زوجته (نادية) مستعيدًا من خلال هذا الوعى ذكريات حياتهما الشتركة خلال سنى زواجهما الأولى. ثم يلازم الراوى نادية وهي تعيش ساعات الحزن الأولى؛ والوصف هذا يكون عامًا، والوقف نمطى، يكاد ينطبق على أية حالة مماثلة: «وعندما جامها الخبر يوم الجمعة حط على كتفيها ثقل بغيض وتوقف الزمن في صمت باتر وأدركت أنها الخاسرة الأولى في الدنيا، وبدا البيت عمرًا كاملاً وكل ما فيه مضمخ بروائعه، فكل قطعة اختارها معها. وهنا جلس وهنا ضبحك وهنا جمل سامحًا (النه) فوق كثفه عندما بلغ من العمر سنة وآمام حجرتها توقف وسيال، هل نام سيامح؟ هل نامث ليلي؟ في الصيالة انتظرته وخفق قلبها عند سماعها لخطوتيه الأخبرتين قبل ولوج اللفتاح في الباب، وعرفت أنها ستعيش انتظارًا من نوع آخر أنه طويل الذي ومضن ومرشق للعمر(1). لاشك في أن الوصف مؤثر، لكنه تأثير ناجم عن الوقف نفسه ضمن الرجعية الإنسانية العامة ومن هنا فإن إسهام هذا الموقف في تطوير الصورة الخاصبة للشخصية (نابية) إسهام متواضع. ولا تقتصر المواقف الافتراضية في هذا القسم (النشور) على شخصية نادية، بل إن عرض شنخنصنينة الرقناعي لم ينج على الرغم من العطاء النمونجي لهذه الشخصية - من إسار الافتراض الذي جاء . على ما يبدو . نتيجة إصرار مبالغ فيه على تعميق الهيئة النمونجية للمقاتل من خلال المفارقة الناجمة عن عرض الجانب الذاص من شخصية الرفاعي إزاء الجانب العام الأساسي. هناك إنن جانبان للشخصية

المعورية، جانب أساسي، أي الجانب العسكري هيث تأخذ اللمسات المؤسوعية في هذا الجانب أقصى تجلياتها من بطولة في التعامل مع العدو، واحتراف كامل في التعامل مم الآخرين، وحين تستغرق هذه السمات المرضوعية الخصائص الذائية للشخصية وتتغلغل فيها تأخذ الشخصية صورتها النعوذجية وتكتسب عطاء النموذج بما فيه من سمات عامة موصولة بل مندعمة بالخصائص الذاتية: ووعندما عاد يحمل بعض الثياب قالت، ألم تناقش البائم في الأسعار، قال بدهشة، لم أفكر في مناقشة الأسعار فهي مكتوبة في الفترينة، ثم قال إنه لم يعتد الناقشة، وفي لمظات أخرى بـ فل المليخ وفتح الدولاب وتأمل العلب والصناديق الصغيرة، وسال، ما هذا؟ عندئذ تقف و(يديها معقودتين) أمام صدرها وتجيب دصابون، وسال مشيرًا إلى بعض الأكياس، وهذا؟ قالت دربيب من بقاية رمضان، وتتقدم خطوة تقول «أنا سأريمك». هذا سمن، وهذا زيت، وضحك وقال «أنا لا أطالب بالجرد (*) هكذا إنن قبإن دراية البطل تكاد أن تقتصر على الجانب العسكري، بل إن استغراق هذه الدراية شمل اهتماماته الأخرى، بل إن الفاظه من قبيل «الجرد»، و«المناقشة» التي ثرد خيارج نطاق حيباته العسكرية ذات «أصل» مهنى مستمد من مهنته مقاتلاً.

هناك إذن بعدان في الشخصية يتضافران في إسباغ السمات الفاصة للبطان البعد الرسمي له بوصفه مقاتلاً ضاريًا لا يعرف الرحمة مع إعدائه، والبعد الذاتي الإنساني الرقيق في تعامله خارج نطاق الأعداء، مع الزماد والمرومين الذين يتابع شغونهم الخاصة وكاتهم افراد في اسرته، ومع الزيرة والأولاد الذين لا يرون فيه الموراد في اسرته، ومع الزيرة والأولاد الذين لا يرون فيه

سوى طيف ملاك: دوتنظر إلى وجهه الهادئ الحلو الأمن التقاطيم والويبع الملامح، وتنفسه البطئ فتقول بصبوت خافت ديا حبيبي، (٦) وبهذا التقابل يفلح الغيطاني في انحاز نموذج حي لا مجرد شخصية روائية؛ فالنماذج تبقى في وعينا لما فيها من ديمومة فائقة؛ إذ تظل تضبح بصياة أقنوى وأبقى من الشخوص الذين نعرفهم في محبطنا الاجتماعي، ولعل السبب في تمتم الشخصيات. النماذج بوجود أغنى وإصفل بالدلالة وأشيد استعصباء على التقدم والحد يعود إلى مشاركتنا في توليدهم وانتاجهم عند الفقراء، كما يعود إلى كوننا نعرف من دخائلهم عن طريق التصبوير الفنى ما يهتك سر الوجود وينقذ إلى طواياه مما لا نكاد نعرقه عن أقرب الناس منا في الحياة اليومية(٢). ولاشك في أن جزءًا كبيرًا من النجاح الذي أصابه الغيطائي في إنجاز بطله التعوذج مرده إلى الدراية الموضيوعية - ناهيك بالفنية - التي يتمتع بها، وريما كان لتجريته الباشرة مراسلاً حربيًا - كما أسلفنا . دور في إثراء درايته المعرفية عن الموضوع يضوض فيه: الحرب، ولحسن العظ، فإن هذه الدراية، وتلك المعايشة للصرب، الرجعية التاريخية للأحداث والشخصبيات لم تشكل إغيراء للمؤلف ينزلق به إلى الستنقع الذي طالما وقع فيه عدد كبير من الروائيين الذبن بتخذون التاريخ مادة لمضامينهم وهو الجرى وراء الشوثيق لذاته. إن خيط الشوازن بين منا هو فن ومنا هو تاريخ لم يفلت من بين يدى المؤلف.

- 4 -

مع أن الغيطاني بيدا روايته بلحظة تاريضية مستمدة من الواقع الضارجي (السادس من اكتوبر

١٩٧٣) قان الزمن في الروابة زمن خاص بالعمل، وليس التاريخ هذا أكثر من إحالة خارجية تربط الحدث الروائي بالصدث الصقيقي مما يدعم عنصر الإيهام ويفذى الواقعية الفنية للحدث. وحتى يؤكد الروائي استقلالية زمنه وخصوصيته فقد اتخذ من لحظة استشهاد البطل نقطة مركزية بل حدثًا مرجعيًا تنتهى إليه كل الأمور وكل الأزمات، وعلى أسباس من هذا قبإن اليوم الأول للحبرب (السايس من اكتوبر) عن اليوم الثالث عشر روائيًا، أي البوم الذي بسبق استشهاد الرفاعي بثلاثة عشر بومًا. أضف إلى ذلك أن المؤلف يعمد إلى الإشبارة إلى بعض الأيام ويغفل بعضها الأخر، أي أنه ذكر الأيام: السابس والسامع والثامن والتاسم من أكتوبر ١٩٧٢ ثم قفز رأساً إلى اليوم الرابع عشر من الشهر نفسه، واستثنى اليوم الخامس عشر ليعود بعد ذلك إلى الأيام التالية بانتظام، فيتوقف عند اليوم التاسم عشير من اكتوبر، وهو يوم استشهاد الرفاعي، وهو يكرر الطريقة نفسها في التقويم الضاص بالرواية (الذي يتخذ من لحظة استشهاد الرقاعي نقطة مركزية) حيث يستثنى الأيام السايس والسابع والشامن والشاسع وينشقل رأسنا إلى اليبوم الخامس فالرابع فالثالث فالثانيء فاليوم التاسم عشر بالتقويم الضارجي، ويلاحظ أنه لا يذكر «اليوم الأول» القابل لليوم التناسم عشير من أكتبوير حيث بندغم التقويمان معًا، وفي هذا إشارة فنية واضحة، وهي أن يوم استشهاد الرفاعي، من وجهة نظر الرواية، ليس يومًا بقشمير على زمن الرواية فيمسب بل هو حدث روائي وحدث تاريخي كذلك، إن حدثًا كهذا يستوعب التاريخ والفن.

ولكن لماذا توقف الراوى عند بعض الايام واهمل المام أخرى؟ يمكن القول بداية إن هذا يندرج تحت مبدأ أيامًا أخرى؟ يمكن القول بداية إن هذا يندرج تحت مبدأ المنال والاختيار، لكن هذه الحركة الفنية في «الرفاعي» العزل والاختيار، لكن هذه الحركة الفنية في «الرفاعي» مع الضمون، والقيمة المضمونية هنا تكمن فيما لم تقله الرواية إي في كون الايام التي جرى إسسقاطها أياسًا خملة من ناصية الاحداث الرواية، ولمن هذا التشكيل الزمني في «الرفاعي» مشابه إلى حد كبير لما صنعه الزمني في ورايته «الزيني بركات» ألى عيث أسقط خمس سنوات، من السرد الروائي الذي يقوم على عشر سنوات، ويذلك يؤكد جمال المفيطاني المفيم المفيقي للزمن سيوات، الإواثية بومسفه الزمان الذي يحتشد بالاحداث ذات الدلالة الفنية، إنه الزمن العيش. الإنجن العيش. الدلالة الفنية، ويحتشد بالتجرية الإنسانية، ويمور بالعياة، إنه الزمن العيش.

كذلك الأسر بالنسبة للمكان فهم بدوره للكان المعيش، لا مجرد حيز هناسى تن جذاران صماء. إن المعيش، لا مجرد حيز هناسى تن جزء من الفعل الإنساني، كما أن المكان جزء من المعيش المحلقات اللاحديث إي مسوت بغضل طبقات اللاحديث إلى مسوت بغضل طبقات اللاحديث المستميح، ينتاكد من أوضاع النجوم، الاجماد مستميح، بحسبه يدرك أنهم يسلكون الطريق الصحيح، لكن لابد من استشارة الإشهاء الآلية التي لاتفير مواضعها إداء، يتوقف أمام ريوة متوسطة لاتفيره المنازة الشهاد الإلاجاء. فقوقة أمام ريوة متوسطة يشريط، التوقف ألقمر، في وثبات سريعة يترقى الريوة يتعمل من يتبعونه بنفس الترتيب، يلى هذه الريوة مسعطة من

الأرض يتخلك حفر، ثم مضيق صدفير يقطعونه جريًا تفاديًا لخطر المصدار، يكره القتال وظهره إلى مانع إلا إذا أجبرت الضرورة (١٠٠) مكذا إنن تتراطا المسخور مع القائل فلا تضي به، ومكذا ترشده النجوم إلى هدفه بعد إن يستشيرها، أما الربوة والمفر والمضيق فهي بدورها جزء من الخطة ومكن اساسي في حدث القتال يأشذها المقائل في اعتباره كما يصنع مع العدر أو الحليف اللذين يتخذان موقفًا؛ فهما ليسا مجايدين، والمكان بدوره هذا ليس مصاداً.

على أن تعامل الغيطائي مع المكان مجملاً لا يحقق الدرجة نفسها من الإنجاز الفنى الذي يحققه تعامله مع الكان مفصلاً أو مكثفًا؛ ففي صورة إجمالية، بانورامية لصر، يستمضرها المؤلف من خلال وعي الشخصية لا نرى الكان يقوم فيها بأي دور، فهو ليس أكثر من صبور فوترغرافية تطوف في ذاكرة البطل ويشده المنين إليها: ديود لو يرحل إلى كل مدينة قضى (بها) زمنًا ليرى بيتًا، أو جرسًا في مدرسة كان ينتظر رئينه بلهفة أو مكويريء (خشبي) في بلقاس، وذلك المسجد المورق بالسنين في ملوى، والمدق الترابي المؤدى إلى جبل درنكة بأسيوط، والقبوارب التي تعبير النيل من الغبرب إلى الشبرق بالأقصر، وتسلق الجبل الفاصل بين معبد الدير البحرى ووادي اللوك، وتلك الصخرة غربية اللامح في أسوان، والسلة الناقصة «(١٠) إن جمالية الكان في هذا النص لا تنبع من وظيفتها الفنية التحققة من الملاقات الجدلية التي يسمهم فيها المكان بالحدث، بل إنها جمالية سلبية -إن حاز القول . جمالية مباشرة نابعة من تأثير الكان . بوصفه مجرد ذكري ـ في الشخصية، تأثيرًا أحادي

المستوى، مجرد خواطر تجول في نهن الشخصية ولا تؤثر من قريب أو بعيد في «المؤف المعلى» الذي تعيشه الشخصية، أو تصنعه.

ويناء الأحداث يسمهم بدوره في إنجماز الدلالات المصمونية؛ فالبناء هنا دائري، أي تبدأ الأجداث وتنتهى في نقطة متقاربة؛ البداية هي يوم السابس من أكترير ١٩٧٢، ثم تعضي الأحداث ثلاثة عشير يومًا إلى أماء، لترتد الأحداث بعد ذلك إلى حرب يونيو ١٩٦٧، ثم تلخذ الأحداث خطًا صاعدًا نجو جرب الاستنزاف ١٩٦٨ . ١٩٧٠، وذلك ضمن ثنايا القسم الموسوم وبالتكوين، لكن الراوى الخفى كثيرًا ما كان يفوص بنا إلى الماضى البعيد نسبيا ليعرض بعض الوقائم التعلقة بحياة بطله، ولا سيما ما يتصل بزاوجه من نادية، حيث نفهم أنه كون أسرة قبل استشهاده بنهو سبعة عشر عامًا، ولا يلبث الراوي أن يعسود بنا ضمعن القسم الموسوم وبالنشورة إلى الأبام التي أعقبت استشهاد البطل في ١٩ أكتبوير ١٩٧٣، ويتبوقف بعيد أن يعبرض علينا أثار استشهاد البطل على أسرته وزملائه واجدا وإجداء وعلى شخصية «أبي الفضل» بالذات، وهو مقاتل مصرى ينتمي إلى الأكثرية الساهقة سواء في رتبته جنبيًا، أو في منبته فالأحَّاء تنتهي الرواية وابو الفضل بيشر بظهور الرقاعي: وسيظهر في الجهات الأربع الأصلية، ويسرى إلى الكل، عندئذ سيمضون إليه، فواحد يعنو عليه، بضيمه وأخر برداء الصرب بظله وأخر بالصيمت ينظر إلى وجهه، وأخر في الهجوم بقديه، وأخر قبل الاقتصام يستاننه، وأخر بعد الجرح يلوذ بجانبه، وأخر يقول نأيت عنا زمنًا طويلاً ولم نعتد منك البعد، فيقول أبق الفضل

عنبذ، كان سكته في العمر، وفسريصه في تلبي.. ((1) هكذا إنن يتلابس الشكل بالمضمون؛ صحيح ان البناء منا دائري، ولكنه ليس البناء الدائري المفلق، بل البناء الدائري المثان الذي يشبه هركة الدوامات فيق سطح عنها دائرة صفيرة فدائرة أكبر وهكذاء لقد بدات الدائرة عنها دائرة صفيرة فدائرة أكبر وهكذاء لقد بدات الدائرة الأولى في الأيام الأولى لمحرب ١٩٧٣، ثم امتدت لتشمل الصريين اللتين سبة قناها، ثم اتسمت الدائرة في الشوري، تشميل حياة الرفاعي رحياة شعبه، وليصبح الرفاعي باستشهاده لا مجرد مقاتل قضي في ساحة الشرق، بل رمزاً، ومالذاً، وإيلية لأمال شعب.

٠٤.

لاسلوب جمال الفيطاني سمات خاصة عرف بها لاسلوب جمال الفيطاني سمات خاصة عرف بها (١٩٧٢) وقال مغلوم الزيني بركاته (١٩٧٧) وقال مغلوماً له تقديبًا ومن أبرز هذه السمات اتكاؤه على المسالة اتكاؤه على المسالة الكاؤه على المسلمات على المسلمات ا

الأوضاع، أعلى، أسفل، جز على أستانه، حوله جدران الماهة عن الماء هي لحقة تبور السماء عالية، فائية جداً، لا يدركها بصدر، ولا تلوح فيها نجوم، وفي لحقة تالية يعدا، القارب، بشعر كل من فيه أنه معلق، لا جائيية تشده، ولا ثقل يحفظ أترانه، قبض بشدة على عجلة القيادة.. علمه أقتصام الليار، والمعبور إلى أرض كل ما للقيادة.. على تكثيراً ما للتبادة القراهر الخراهر الخراهر الخراهر الخراهم المناطقة، لكن كثيراً ما استعادتها بعد انقضاء صدوقها والأكثر ومع أن الوصف استعادتها بعد انقضاء صدوقها والألهد، فإن الرسف للمالك أن انظرتهن، بناء على ما لاحقناه في الاقتباس السابق، أن طول الجمعة يقصس حين تتعلق بحركة خارجة، ويطول حيث نوصد حركة شعورة.

ومن جسملة مسا فلاهفاه في الأداء اللفسوي عند الفيطائي امتفازه بالبهملة الفطية، وبالفهل الفسارع على وجه خاصر، ومن المعرفة الفصل على وجه خاصر، ومن المعرفة، المسارعة الفسارعة الفرد ، ومن المعرفة الصدف واستصرفه، ومن ثم المعرفة والمعرفة المعرفة والمعرفة المعرفة المعر

يلوح بيده، يرفع يده بتلقائية على الرغم من أن الآخر أن يلمح رده، تدور الطائرة ثم تستقر باتجاه الشرق»^{(١٣}).

على أن لللاحظ أن للجملة الاسمية حضوراً كذلك، لكنه حضور يمثل حيث الكلام عن الحدث الناجز لا الحدث الحاضور: خلك اللحظة أصبحت الأن ماضياً، للمكان الذي تشمله الطائرة يتغير، والفراغ ليس بواحد، المهم تسميرة، كل شيء يفلت ويصرق، لكن يجب الا يمر بالعكم صامتًا، كثيرًا ما قال للعقيد علاء والشهيد عصام أن القتال كائ شيء تتمهده وترعاء، كلما بذات جهدًا جيت منه آكثر، (١١).

إن جمال الغبطائي يثقن «فن اللغة» ويعرف أن في اللغة، طاقات لا يمكن تفجيرها إلا من خلال والاستعمال الضاص، أي الاستعمال الذي يتولد للحالة التي يقف إزاءها فيسبب، إنه استعمال ـ ولا تقول «استبهدام» ـ متفرد يتجلى فيه قصد الأديب ولكن يتجلى فيه - في الوقت نفسه - الوهم الاستاطيقي والقيمة السياقية للتعبير، وهي أمور ليست في إمرة القصد ولا تقيدها حبوره، ولعل هذه العبابلة بين القبصد من جبهة، والقيمة الاستاطيقية للسبياق منجهة أخرى تأخذ تجلياتها الواضحة في الأداء اللغوى القائم على العرض لا الوصف: وانف ... جارات، طائرات تروى الأرض بالرمماس، قذائف تزرع الهواء بالشظاياء ينفجر قرص الشنمس، الهنواء من لهن، كل منا في الكون يتصارب، المحمراء كفن أبدى لا يبلى، صوب مصطفى متقطع كموجات اللاسلكي الرئية(١٥)، إن كلمة انفجارات تؤدي معناها منفردة في السياق العام دون حاجة إلى سياق جملي خاص، وبالدخ أن كلمة طائرات قد تقدمت على

كلمتي الأرض والرصاص، فهي أي «الطائرات» كالسماء - بما لها من على وشمول - التي تنزل مطرًا مُرْويًا، لنلك تقدمت الكلمة لاستيعابها دلالات الكلمتين الأخيرتين. ولكن أي شمس هذه التي ينقب قرصها؟ عل هي شمسنا أم في شموس العركة؟ إن تقدم كلمة دينقبره على المضاف والمضاف إليه يومئ بخصوصية التركيب اللفوى ويسبخ عليه من ثم وقعه وتاثيره، أما الهواء فيشمول إلى لهب؛ ولكن اللهب بمشاح إبراكه إلى إحساس إنساني فمن الذي يستشمر هذا الإحساس الشخصية أم أي شخص أخر؟ وهنا تتخذ المبورة وضعًا مطلقًا يناي بها عن محدودية الرصف ويلج بها إلى أفاق العرض، وتستجمع الكلمات أقصى الدلالات التي يمكن للمخطة أن تتصبورها في حملة: «كل ما في الكون يحارب، وإذ يضيف صوت الراوي - الذي لا بسمع أبدًا في أسلوب العرض - عمقًا جديدًا إلى معانى جدب الحياة بل انفدامها في الصحراء، أي صحراء، حين بجعلها كفنًا للموري بتجدد أبدًا، فإنه بقلم في إنجاز صورة فريدة لهذا التفاعل بل التالجم اللحمي بين الإنسان والآلة في أكثر المواقف تجليًا بمثل هذا التلاحم وهو خضم المركة وذلك جين يقول: «صوت مصطفى متقطع كموجات اللاسلكي الرئية»، ولاشك في أن العجم اللفظى لذاكرة الغيطاني قد اسمقه في حشد ألفاظ تتضافر فيها الدلالات الذاتية للمفردة مم القيم السياقية في عرض الوقف الصربي؛ الفاظمن قبيل: طائرات. رصاص ، قذائف ، شظایا ، ینفجر ، الهب ، یجارب ، کانن أبدى - صورت منقطع - الموجات اللاسلكية.

على أن الأمور لا تسير من ناهية أسلوب العرض على وتيرة واحدة في جميع أقسام الرواية، إذ لا يلبث

السرد في القسم الورسوم بـ «التكوين» أن يتخذ طابعًا تاريخيًا بل إخباريًا في بعض الواضع، وربعا جاز لنا أن نفشرض هنا بأن الزاف لم يعشمد في سرده في هذا القسم على تجربته المباشرة ومعايشته المقيقية لأجوأء حسرب ١٩٧٢، وهي الإطار الزمني الذي ينهض عليسه القسم الأول الموسوم بـ «العد التنارلي»، وفيه يسبود اسلوب العرض كما اسلفناء بل اعتمد على مصابر اخرى، ومما يجعلنا نميل إلى هذا الافتراض تجرية الغيطائي العروفة في حرب اكتوبر وما كتبه عن شخصية إبراهيم الرفاعي بطل روايتنا موضع التناول في قصة - قصيرة سبقت في ظهورها رواية «الرفاعي» وهي قمية أجزاء من وسيرة عبد الله القلعاريء الصادرة ضمن مسهموعة دعكايات الضريب، (١٦) وقد اعتمد القبطائي فيها اعتمادًا كبيرًا على أسلوبي التجقيق الاستقصائي والتاريشي، ويتبين من خلال هذا الأسلوب أن الكاتب يعتمد حقًا على الشهادات والتقارير وسائر السجلات والوثائق حيث يتكئ بشكل أساسي على هذه المساير في سنوده لوقائم حيناة البطل في أثناء حوب الاستنزاف، على أن اللافت للنظر أن الغيطاني بلجا إلى إبراد الأسماء الستغارة في القصة، في هين يورد الأسماء الصريحة في الرواية، والدلالة هنا غير خافية: فقد كتب القصبة القصيرة في غل عنوان له شروطه الموضوعية ومقتضياته التاريخية بل ومتطلباته المضمونية التي لا تخلو من تحسيد وهذا العنوان هو: من أدب المدرب، وقد بات واضحمًا الآن أن هذا الأدب لابد أن يتماهى بالحدث التاريخي، وإذا كان معاصرًا أو شديد القرب من هذا الحدث فالأرجع أن تبرز الرؤية المسعفية،

بل والمعالجة التقريرية بشكل أو بأخر، من هنا . على ما يبدو . جاء استعمال الأسماء الستعارة أو الإشارة إلى الأسماء يحروفها الأولى (وريما كانت الحروف رموزًا للأسماء لا بداية لها) ومن هنا نفهم أيضًا إن العنوان الفرعي دمن أدب الحرب، لم يرد عبنًا أو لفرض دعائي أو تسويقي في مجموعة حجكايات الفريبء، فهو «تنويه مستق و أن كان القول، وللسبب نفسه _ على ما ينتور لم يرد هذا العنوان الفرعي على غلاف رواية «الرفاعي» لأن الكاتب كان يعرف اكثر من غيره أنه يقدم عصلاً فنيًا ضمن رؤى فنية وأدوات فنية، وإذا كان لهذا العمل أن ينسب إلى شيء اخر غير الفن الروائي، كان ينسب إلى أدب الحرب فليقيم بهذه النسبة غير المؤلف، وليوضع على غيلاف الرواية. ولعل إبراد الغيمطاني للأسيمياء الصقيقية في روايته «الفنية» نابع من ثقته بفنية هذا العمل، وهي ثقة في مجلها ما دامت قائمة على أساس منهج سليم في الإبداع الأدبي يعسول - في الحكم على العمل الروائي ـ على شروطه القنية بصرف النظر عن مصناير مايته المضرعية ومدى تطابقها مع الوقائع الخارجية.

وكما أشرنا أنشاً فإن الحكم المؤسوعي على لفة السرد في هذه الرواية يتطلب أن نشير إلى أن لفتها لتقد جزءً مهماً من سعة العرض بعد القسم الأول والمد التقد جزءً مهماً من سعة العرض بعد القسم الأول والمد التتازلي، بل إن بعض المقاطع يكاد يتردي إلى مهاري ما التلا ولي المحمدي: وفي نهاية هذه الاجتماعات قال ضالتا كبير برتبة أواء رداً على تساؤل حول من يقوم بهذه الهمة، إنه يعرف ضابطاً شجاعاً يلح عليه منذ الما للتعام بعمل فدائي ضد العدر التقدم على المحاورة في سيناء، ابلى بلاء حسناً في حرب اليمن، وحصل على

ترقيتين استثنائيتين، ويصل وسام النجمة العسكية، واسمه معروف لكافة ومدات الصاعقة، إذ إنه من جيل المعلمين الأوائل بها، وهو ضابط شجاع، جسور، قلبه جامد، تسامل آحد الضباط من تقصد يا سيدى؛ فقال أيه يقصد العقيد أركان حرب إبراهيم الرفاعي، عندئة أوما الضباط المجتمعين، وقالوا، بلي، لقد سمعنا عنه، فقال الضابط، وفي هذه الأيام لا أرى أحداً أحسن منه ولا تبدئي أحداً أحسن منه لاتحام من إرضا ضرحستي المدكرة إلى أحداً أحسن منه لاتحام من إرضا ضرحستي

يكشف الاقتباس السابق عن اكثر من شاهد للأداء الصحفي؛ فهناك مثلاً صيفة التعمية في تحديد هرية الشخصية (عتى لو كانت شخصية ثانوية أو جاهزة) كما في قول الكاتب: «وقال ضابط كبير برتبة لواء. فهذه طريقة لا تنسجم والأداء الفنى القائم على التشخيص وتطبل الموقف، وهناك صبيغة الإحمال الذي بعوره الدقة المرضوعية في تحديد قائل جملة الحوار، كما في قوله: دعنيئذ أومة الضباط المجتمعون، وقالواء بلي، لقد سمعنا عنه وإن الشيف سيات في الرواية سهما كانت عابرة لا تتصرف مثل فرقة الريدين (الكورس) فيقومون جميعًا مالصركة نفسها (الإنماء) وينطقون الكلمة ذاتها (بلي) إضافة إلى هذا فإن الاقتباس لا يخلو من بعض التعبيرات ذات الصبغة العامية مثل قول الكاتب: «لا ابدي أحدًا عليه، والاعتراض منا ليس على العامية في ذاتها إذا ما اتخذها الكاتب نسفًا حواريًا مستقرًا في عمله، لكن الاعتراض باتي من الازدواجية في الحوار بين العامية والقصيص فيما لا تستوجيه الجاحة الفنية(١٨)، وهي . في هذه الحبال . أقبرت إلى الفبوضي في لغبة الحوار منها إلى أي شي اخر.

الهوامش:

- انظر: جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، رزارة الثقافة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.
- ٧ . سامية اسعد، عندما يكتب الروائي التاريخ، مجلة فصول، القامرة، للجك الثاني، العبد الثاني، ١٩٨٢، ص ٦٨.
- انظر: جورج فوكاتش دراسات في الراتمية الأروبية، ترجمة أمير إسكتبر، مراجعة د. عبد الفقار مكارى، الهيئة المصرية العامة الكتاب، ١٩٧٧، من
 - عيمال الفيطاني، الرفاعي، الهيئة المبرية العامة للكتاب (روايات سنتارة) القاعرة، ١٩٧٧، ص ١٩٠٠.
 - ۱۲۰ ـ الرفاعي، س ۱۲۶ ـ ۱۲۰.
 - ٦ الرفاعي، ص ١٣٦.
 - ٧٠ انظر: التكثير صلاح قصَّل: نجيب معلوبة، أسكة التكوين، مجلة إيداع، القامرة، توضير ١٩٩٤، من ٢٧ ٢٨.
 - ٨. انظر. جمال الفيطاني، الزيني بركات، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٧.
 - ۹ الرفاعی، من ۴۲ ۴۳.
 - ۱۰ د الرقاعي، ص ۴۲ د ۴۶
 - ١١ . الرفاعي، ص١٤٠ ـ ١٤١ والملابعظ هذا أن المؤلف لم يضبع رقبًا للصفحة الأخيرة المفترض أنها الرقم ١٤١ بل ثرك الصفحة مون رقم
 - ١٢ ۽ الرفاعي، ص ٢٧.
 - ۱۲ , الرفاعي، ص ۱۸ . ۱۹.
 - ١٤ . المصدر السابق، ص ٢٠
 - ١٥٠ ، الرفاعي، من ١١٠.
- ١٦. انظر- جمال العيطاني، حكايات الغريب نشر «مجلة الإناعة والثليفزيون، اكتوير ١٩٧٦ وقد أهدى الغيطاني هذه المعرعة إلى «الشهيد إبراهيم الرفاعي» وصدًّر للمحرعة بالقصة الشار إليها (ص ٦- ٨٧).
 - ۱۷ ـ الرقاعي، من ۷۱.
 - ١٨ تنبث هذه الازدراجية في كلير من مواضع الرواية، انظر الصفعات: ١١، ١٠، ٥٠، ٥٣، ٩٧، ١٠١، ١٠٠، ١٠٢،





مقعد في الجحيم

جحيةً من المشقُ
الطم أنى احدثكم عن جحيةً
فلا تهريوا من حديثى ولا تطلبوا الباب، إنى ارصدته مرتين،
والقيت مفتاعه زفرة من أسى فى شهيق النسبة
وعدتُ إليكم احملكم واحدًا، واحدًا
مالكابده من معوةً
على تلفذون مقاعدكم
فلق السنة النار
حتى احدثكم عن جلال النظى

أنا كنت مثلكمو لا أبالي

أرى المشق مادية الغائبينَ يلوم المضورَ بها من يلوم

إلى أن أثانى الهوى فرمائي بسمهم فلخرجني من توتري الداخليُّ

وأرسلني سادرًا في قضاء السهومُ

أنا ذاكرً أننى كنت مارًا

بسور مدينتي الليلكيَّة في ليلة ما

أقلُّب عينيُّ بين النعيم وبين النعيمُ

فهاتفني هاتف من وراء الشجيرات: من أنت؟

قلتُ أنا مالك الجنتين قبالي خال.. وقلبي سليمُ

فقال إذن أنت آخر من أوغلوا في تخوم البراءة حتى طوتهم تماماً

ظلالأ وهاماً

تضاريس ثلك التضرم

أضعتُ الطريق إلى اللهِ

كيف ستُبعثُ والروح لم تنكسر كالزجاجة والجلد مازال كالشمع، والعظمُ غير رميمُ

وكيف سيرهمك اللهُ والفكر ناجٍ من الطَنُّ

والظن إثم وليس الثامنا غير ربًّ رهيمٌ

لجربة أن يترقب عودة فاوستُ من رحلة اختيارية لجهنمُ

في صحبة الرافض السرمديُّ الرجيمُ

وأنت عليك بتيمور خذه إلى حانة.. واسقه شرية

ليس يظمأ من بعدها - ابدًا - جسدً

كالصحاري التي نسيت قسمات الغيرمُ هنالك سوف يري امراةً كالنساء تلخص كل النساء وسوف يصمُّ إلى جسمها الأنثريُّ الرجالُ جسومًا مذكرةً من وراء جسومٌ ستسكن داخلها وتراقب كيف ستعطى سواك الذي منه أعطتك زادا من العشق حتى يُتمُّ طقوس الغرام الجسيم هِ العشق مهنتها.. وهوايتها.. وهواها ستقتم كلُّ فتي انه شهرمارُ ستسلمه هين تسلمه نفسها ـ شهرزادية الانتماء ـ مقاتيم كل تصور العريم ستدعوه سلطانها وتقمن المكانات بين بديه بِعَسُّ رِواتَيَّةِ لِايبارِي وصوت مصوت القصيد . رخيم سيشعر مماحبنا حينذلك أن له هيئة الرعد نظرته ، عين ينظر ، ومضة برق ومسته ، عين يهس مساً ، مزيم سيسقط فوق ربوس الجبال كما الرخُّ يبحث بين النجاد وبين الوهاد عن السندباد ينادمه في الأماسيُّ ليس هنالك كالسندباد نديم سيمكى له عن علاقته العاطنية قرق سرير سطور الأساطير في مقدع الألف ليلة فالسندباد صديق ـ كليل الرصال ـ كتومُ سيمعن مناهبنا في الحكاية

لكنه في النهاية إلا قليلاً سيعلم أن لدى السندباد تفاصيل روعة نهدي حبيبته الرائعين

ويعلم أن حبيبته خلمته كمثل المشدَّ القديمٌ لكن تنظر غ من بعدم الذين سياتينها، سنتادى عليهم بأسماء احلامهم في النهار. والوان احداقهم في القطالم النهاء

> واقصنى هاتفى في السياق فقلت له إن مازق عمرى . انى مازاتُ اسكن زاوية الجسد الشهرزاديُّ

يجهلني غرمائي، وارصدهم مين يفشونها في الساء غريمًا وراء غريمً

ينها والمرابع والمسلم عن يستها والمرابع المرابع المراب

تكاشفنى كل حير بان الذي قد تغدما قد تمدّها في الصميمً كنلك امركت أن الجميم هو الأخرين (كما قال سارتر) وانى في حفرة الجسد الشهيرزاديّ أحياه هذا الجميمُ وطالعني ماتفي بالنورة قال ستنضيك النار.. صبراً سنكتب شعراً جديداً يزاوج بين الجمال وبين الدمامة

أبشن بشعر رجمهار دميم

ستكتب شعرا سيمدحه الكل سرأا

واكنهم سوف يتفتون علانية اجمعينَ على وصفه بالذميم

ستكتب شعرا كبوبليرً، ازهاره ساسٌّ كافاعي الجنانِ ويعض المقاقير بعض السمومُ أتحسب انك نسخل فردوسك المتمنّي

> ولم تُستحنَّ مثل قيس بالشباء ليلي ولم تتَّبع في الفلاة على إثرها كلَّ ريمً ولم تعتصرك النامهراتُ بين تهامة والشاء، حتى تدقُّ على دور عبس

وتهتف: فلتسقني ياتميمُ

ستميح قسنا يلهجك القيظ والغيظ يُخْرِب روحك وردُ وتخرب روحك ليلي خراب عموريّة وسدومٌ وسوف تضيق عليك الأماكنُ باعامريُ الهيام فترحل.. ترحل حيث تقيمُ وتعطش تعتك نوقك، تشرب بمعك يسقط من فوق غديك تشريه وهو هام على بيد أشداقها وهي هيم فتطرب من الم هائل هاطل كالقرافي التي تنتمي الأبجدية . كاملة . جانبًا كي تُسَاقط ميمًا مسكّنة، تلو ميم مسكنة، تلو ميمً ستشرب نوقك بمعك شجرا شجيا فترقن أن الحُداء الأرقُّ ـ كَنْ هَرْ النبال النقاق ـ اليمُّ وفاجاني هاتفي يتسامل من أين تأتي لك الأغنيات تُراك؟ وانت تسير هويناك فوق صراط الهوى السنقيم فهل دام حسن الغواني لهنَّ وإن دام عل وُدُّهنَّ يدورهُ؟ تمرُّدُ وثرٌ، خَلُّ عنك تحفظك الفلسفيُّ وصدرٌ شاعرًا ينتمي للشتات على كل بادية يتذري حبيبات رمل وفي كل واد بعيد يهيم سيضرب روحك هاجسهاء ويعتب تقسك وسواسها هكذا بواد النجم وسط بخان السبيم فلا ترتعدُ.. طالبًا أن تعربُ فليس وراكِ ، إن شنتِ تنظر ، غير الهشيمُ مضى عالمٌ وانقضى زمنٌ كنت فيه تقيًّا نقيًا تقى ونقاء العناقيد فوق غصون الكروم

وليس أمامك بعد الذي كانَ غير زمان من النعر باثم فيه البري، ويبرا منه الأثيمُ

ستعرف أنك كنت تعيش مثاليَّة الرهم إذ كنت رسمًا

يمارر في شاشة التللُّ تمت شعاع الخيال رسومٌ

فزازات الأرض زازالها، واخرجت الأرض اثقالهاورجمت

فبعض الشياطين صرت ويعض الرجوم

رجِعتُ.. فقرتُ بأعماق وجِنكِ صرت كمناهب يوسفُ في سجِنه راسخًا

والزليخات يقطعن أيديهن انتظارًا لوجه النبي الوسيم المسيع المسين مياحً المسين مياحً

فأثرت أجر الشهيد الطيم

فإنك لم تكُ موسى ولم ثرَ في جانب الطور نارًا

ولم تُمس . رغم انصهارك في الكلمات . الكليمُ

فما كنت إلا فتاه لهذا رجعت إلى حيث فاتكما المرت

للرجل الصالح الكافُّ في سورة الكهفِّ تسال عنه خيات الوصيدِ وناس الرقيمُ

فقال لك الرجل الأخضر الصوت لما سالت عن العلم: سبحانه فوق ذي كلَّ علم عليمٌ صعت وقلت أيمكن الا أمود بجهلي فقال لك الموت سيان عندي في غيبة الرعي

رأس الحكيم وغير الحكيم

على مثل الأمك المرجعيِّة تُبنى القصائدُ والشعر ياسامريُّ العذاب يقرمُّ فقصٌّ في سدى الكون.. لمعته أنتُ غصٌّ في خضمًّ الوجود الأصمُّ

فين قاعه الغيهبيُّ ستبرز في ذات يوم

وفوق شواطئه الباطنية سوف تعريم تأملٌ مسار النيازك يا صاحبي ثم سر عكسها واسر ضيرًا اتجاد السنا قافلا في ضمير الجرَّات صوب البدايات واقبض على جمرة من تلجمها تتشظى النجوم فقلتُ أناذا فعلتُ فقال تجسُّبك العشق، صرتَ أخيرًا شهيًّا وحارًا خطاياك اشعلت القلبُ فَارِتُ بماك ، ففاضت فغضت عن الوجه ثلج الأسى وجايد الوجوم تشهُّتك كل المسان، رأتك خصيب الميَّاء وقد كنتُ من قبلُ تعمل كل سمات الملاك العقيمُ تمولَتُ كيف تمولُت من ذهب ساذج اللمعان لقهم يعانق في النار كريونه كيف ساومت سرًا على أصلك المعنى الكريم؟! تعقبني هاتفي بالسؤال، فقلتُ له إنني فيك شاكُّ فصوتك انثى له أرَّلها شفتان من الكرز الشبقيُّ وإنى بشمتُ من الشبق الكرزيُّ المؤلِّت فالشوق في شفتي مستديمٌ سنعت الواسم أحيا بها، وأموت بموت أزاهيرها إنني الآن أعشق روحي نرجسة من شذي دائم وأراني وحدى الحبيب الحميم ترانى تغيرتُ.. لا إنني بعد غيرتُهُ

مقعدى في الجحيم

41

سمير مكيم

مناوشة ـ



غادر البيت قبل الموعد بسماعة، فقد اعتاد أن يعمل حسابًا للوقت الضائع بين المسالك الزلقة في شوارع الدائرة التابع لها مسكنه، إذ يتمين المنز كلما اشندت لزوجة الطين عند انهمار المطر، واكوام من الزيالة تتجمع احيانًا ـ رغم النظافة اليومية بالحي ـ لتسبع ساعة الذروة فوق الياه.

وضحك بفخار وازداد إعجابًا بنفسه يوم اكتشف براعته في القفز، وقد جربها فيما بعد حين انسدَّت بالوعات الشارع وطفعت للياه حتى عتبات البيوت.

على الطريق العمومى ضمجيج الحاضلات متصل. تتردد الالقاب من مكبرات الصعوت، ولافتة من القماش فوقه تراقصت نًا داعبها الهواء، دائمًا مشاكس هواء نوفمبر، صغر في اذنيه فارتدت الذاكرة لاول لقاء بينهما، كان اللقاء تلفائيًا ويلا ترتيب.

لأن شعرها ناعم وطويل فقد انشد مع هية ربح للخلف، ثم طار قلامام بعصبية، آخذ بيدها لتستأنف السير، وأشار إلى وجه بإحدى اللافتات معلق بين طرفي خيط وقال متفكمًا:

- حتى المرشح مال دراسه، مع دالهوا».

رتبت شعرها وثبتته بإحدى كفيها ثم سألته بغباء:

ـ مُرَشِّح إيه..؟!

زعن نفير سيارة حفت طرف بنطارته وابتعدت فانتبه لوجويه سائرًا وبسط الطريق، ربع ساعة وبدق الثامنة، وكان على بعد خطوات من مكان اللقاء ينقل عينيه بين وجويه العابرين، شده صبوت عريض يتلفظ بكلمات مضغوبة وسليمة في مخارجها فاقترب وحشر جسمه وسط المتحلقين حرل النكام، راح يصغى مثلهم باهتمام ويدقق في سلامحه فتاكد له جهله التام بشخصية الرجل، وتتابعت على آذنيه عدة كلمات واضحة، منظومة كالشعر ومؤثرة «ابن دايرتكم»، الرجل المعروف بطهارة اليد، الصدق والوفاء، إنه رجل البر والمطاء.

على استحياء اطل وجهها من بين الوجوه الكثيرة والأعين المتطعة بفضول، وطاف بمخيلته، غير قسمات الجسد توارت بلا اشتهاء. وأقر أن ثوبها الطويل حتى نهاية الساقين هو ما يصد الخيال عن الانطلاق والتصور.

في اللقاء التالي قلت لإغرائها بالحديث:

ـ كلميني عن أحلامك.

ء أخلامي..!

مل تصدقني.. حلمت في الفجر انن أصبح عندى.. لكن الصوت العريض حين ارتفع وصاحبه براصل الضغط
على الكلمات، باسطًا كفيه أمام سامعيه أعاده من شروره، ثم أخذ يشرح الخطط المتعلقة بالمستقبل وخطرات تنفيذها من
خلال برنامج شامل يحقق التقدم والأزدهار باعتبارهما غاية يسعى إليها بعد فوزه في الانتخابات، فتعالى هتاف أعقبه
تصفيق.

نظر في ساعته. دقائق وتاتي، لمحها فاطلق صفيراً قصيراً منفعاً وتاملها: مثيرة رغم طول فستانها الواسع وتحته الصدر وفير معاشل:

يقت الثامنة فابتسم مستطردًا: ويقيقة في مواعيدها .. تلقى بسذاجة شباكها.

بخطى وئيدة سار تتبعه خطراتها فوق رصيف شارع هادئ الضوء وممهد.

كانت طيلة الوقت تتطلع إليه ماخرية بابتسامة حلوة ثابتة على شفتيه، تستمنب كلمات الإطراء لفتنتها، وإهست براهة لكرنها الآن معه، راهت تحكى عن والدها العامل البسيط المحال المعاش، وارتفاع نسبة السكر عنده، حكت ايضاً عن إخرتها الذين. بعد ما تخرجوا حديثاً في كليات مختلفة. يجدون مشقة للحصول على عمل، أبى لا يكف عن الشكوي، وأمي نزيد الدعاه.. إلام يستمر هذا..؟ يغير كلفة تحدثت وتساطت.

استمر بنفس خطوه الوثيد في السير ناظرًا للأمام، يهز راسه ولا يتكلم.

ء أبن يُفيث..؟!

وحدجته عيناها بطق خفى، تلاقت النظرات فانسحبت نظراته بعيدًا، واقترب منها محرّبًا كتفها برفق بساعده، ارتبكت خطواتها وابتعدت قليلاً لتصفقا بقدر من السافة مناسب بينهما، مشى يطوح فى الهواء يدين خاليتين، طال الكلام والطريق فاستوقفها سؤاله بلهجة جادة: تتتقرينني حتى..

قبل أن يتم سؤاله أومنت برأسها فتناول يدها ثم انعطفا إلى اتجاه أخر، تنحدر الأرض تحت أقدامهما وثقل الإضاءة، اعتراها خوف فأمسكت يدها الأخرى بذراعه وسارا في بقايا الضوء النسحب خلفهما.



ماجد يوسف

مصطفى مهدى واقعية ما بين الكلاسيكية وعصر الفضاء

مصطفى مهدى، فنان ملتزم، وبرغم ما يشوب مثل هذه معدى مصطفى مهدى، فنان ملتزم، وبرغم ما يشوب مثل من مدهدة مينة من من سمعة سيئة، فنان تلتزم فهذا يعنى ارتباطك بقضية ما .. اجتماعية/ سياسية/ وطنية/ إنسانية، [لغ، ولابد أن هذا الارتباط السبق الوامع القاطع المحدد، سيشكل فيذا ومبدًا وثقلاً على حرية الإبداع.

لكن الالتزام قد يكون دائماً ملهماً لا ممهرد قيد. وبعض الأعمال الفنية التي تنضوى تحت فكرة الالتزام تستطيع أن تلمس أرواحنا، وتهزنا من الداخل بعمق.

واعمال الفنان مصطفى صهدى (الملتزمة) ـ كما يصر هو على هذا التحديد ـ من هذا النوع الأخير القادر على إحداث دنبات استقبالية عالية في دواخلنا كمتلقين، لما فيها من معاناة حقيقية وصدو لافت. وقدرات تقنية عالية، ومهارات وخبرات تشكيلية تم عن عراك طويل مع الفن، وأشد تغال وانشىغال كمبيرين

باستجلاء أفاق هذا العالم الواسع وغير المحدود.. عالم التصوير والتشكيل.

واول ما تلاجئه في اعسمال الغنان الكبير. أن الإنسان هو البطل الرئيسي لعمله/ اعساله، فلا تكاد تكاد تخلق واحدة من لوجاته من هذا الحضور الدائم والمؤكد للإنسان، ولكن، ما نوع هذا الحضور بالضبطا وما هي دلالاته في الطقيقة؛ هل هو مخصور بالسلب، عضور بالسلب، عضور بالغياب؟ وهنا علينا أن نتوقف لنوافق على مفهوم لابد أن يكون أوسع للالفزام، ووعى أشمل (للموقف) و(القضية) يكون وحيدًا لأعمال مصطفى مهدى، ولكنه الإنسان. يكون وحيدًا لأعمال مصطفى مهدى، ولكنه الإنسان، الصدادر، والمقصور، والمهدور، وانتهادور، والكنل المسادر، والمقصور، والمسادر، والمقصور، والمهدور، والكنل المسادر، والمقصور، والمهدور، والكنل المسادر، والمقصور، والمهدور، والكنل المسادر، والمقابل المنازة، والكنل الشراعة إلى لا سلامح لها، المفتح إلى لا سلامح لها، المفتح إلى المسادر، والمقابدور، والمسادر، والمقابدور، والمقابدور، والمسادر، والمقابدور، والمسادر، والمقابدور، والمسادر، والمقابدور، والمسادر، والمقابدور، والمسادر، والمنازة إلى لا سلامح لها، المفتح إلى المسادر، والمنازة إلى لا سلامح لها، المفتح إلى المسادر، والمنازة إلى المسادر، والمنازة إلى المسادر، والمسادر، والمسادر، والمنازة إلى المسادر، والمنازة إلى المسادرة إلى المسادرة إلى المسادرة إلى المسادرة إلى المس

إنسسان الحسياة الآلية، والانفراط الجماعي، والانفي المعدود، والملقف ثقافة تؤكد الجهل، والذي يمثلك في احسن الأحوال - أو في اسعواها - هذا النوع من (وعي القطيع).. الذي يديد، ويكرب ويشتشق ببغاريا، وفي معظم الأحياز بدون فهم، للضبوط تعاماً على مقاسات سانشستات الصحف، وتصديدهات

المستولين وقنوات التليفزيون، وموجات الفنان. الراديون الذي يتحرك اليا إلى العمل، والمكتب، والأداء

الروتيني، وينعم بكسل وفراغ هائلين، ويحل الكلمات التقاطعة، ويساهم في تعطيل مصالح الجماهير بكل ثقة وتمكن، ثم يعود الياً لبيته، لياكل ويشرب وينام في الظهيرة، وينهض ليشاهد المسلسل الثافه، ويمارس أحيانا سطوته الأبوية الفارغة، ويشاهد نشرة الأخبار التي تصور له حياته ويلاده وساسته ونظامه في أروع ما بكون.. بينما الخراب الاجتماعي، والقساد السياسي، والكوارث الكونية، والعنف الإجرامي بكل مدوره يحدث بعيداً عنه.. في كل مكان، وأي مكان من الدنيا إلا عنده! وبرغم معاناته الاقتصادية والحياتية على كل صعيد.. فهو يهذأ بكل ذلك، ويصدق نشرة الأخبار، وينهض ليؤدى دوره كفحل مستهلك الحيوية بالغذاء الفاسد، والهواء اللوثء والضوضاء الستمرة، والأمن الهتز، والديسقراطية المدوسة، والإرهاب الشعبد الأشكال والصنور، والكيان المشترئ، والوعى الخائب، والعقل المصادر، والكرامة المؤدة، والدولة الرضوة كسما يسمونها.. الخ.. ومن شم نفهم تماماً.. كيف استطال أنفه في هذه الأعمال، بهذا الشكل الذي جعله قريباً جداً من



الحمار وكيف ارتسعت علامات الغباء المطبق على مسلامع الرجسة المسطح الشائد، والذي حسولة الغنان ببقشرة رؤيوية وإبداعية حشيقية - إلى وجه (ورقي). او كيان ورقي، فالأنف يدور ويفصع عن هورية الروقية، ليس الأنف فحسب، بل مختلف تفاصيل الوجه. الذقن، والخب، والفر، والراس. كل ذلك تحول في رؤية الغنان إلى مجود

الفنان، مصطفى مهدى ورقة.. هشة.. لا أبعاد لها.. ولا تجسيم.. ولا محتوى إنساني بالتالي، وكأن تلك المواضعات السالبة التي يحيا في ظلها الإنسان المعاصر، ويستسلم لها، ويوافق عليها، بوعى أو بدون وعي.. افرغته من مجتواه الحقيقي، من إنسانيته، من لحمه ودمه ومخه وأعصبابه، من امتلائه، حتى أنه وصل إلى درجة أدنى من خيال المأته، فخيال المأتة على اى حال يمتلك هيكلية ما وإن كانت كاذبة، وقد يحشى أحياناً بالقش والتين، أما إنسان مهدى فاكثر هشاشة من ذلك، وأخف وزناً من خيال مباته.. إنه محض.. ورقة، أي أنها أقرب المواد طرا إلى العدم.. إلى اللاشئ وباختصار، لم تصل حلول مصطفى مهدى للشكل الإنساني، عبر رحلة تتجاوز ربع القرن الأن، إلى مثل هذا التخريج الغريب الذي يكاد يكون منعدماً للشكل الإنساني، إلا في أعماله الأخيرة.. وكأنه استشف _ عير معاركة طويلة رؤيوية وتقنية _ شكل الحد الأيني الأخير للإنسان، الذي لابد بعده من الفناه والقلاشي والاندثار.. كم هو صبعب تحقيق هذه الرؤية الفكرية بالفن، وكم هو رائع وبليغ ومعجز تحقيق مصطفى صهدى لهذه الرؤية الفكرية تصويريا، ويمنتهى الوضوح والإبانة التشكيلية

في الوقت نفسه.

حينما نقول أن مصطفى مهدى عدود أساسى من المددة المدرسة المصرية المحديثة في الفن والتصوير، تلك المرسة الأصياب المسائها أسماء مهمة. من المرصمة الأصياب المجزور، بعبدالهادى الجزار، وحامد ندا، وبسعيد العدوى ورصدولا لعصمت داوستاناتي (الاسماء الواردة الآن بالناسبة للتمثيل السريح وليست للحصر الدقيق فتحن لا نتجمس حماساً إنسانيا أجوف لا معنى له، ولا نلقي بالكلام على عرامة كنا يقولون.

وبداية .. فيمنا تبعثينه بالدرسية الصيرية الأصبيلة (ومنجمل مقالاتنا في الفن التشكيلي تؤكد على هذه المسالة بشكل واضم)، هي تلك الدرسة التي لم تصل نفسها بالحداثة والتجديد عبر التنكر لتراثها القومي، ومعطياته المتحدرة في الفن، وتقاليده المصرية المتدة عبر الأف السنين في التصدوير والإبداع.. وإنما أصدرت ونافحت وأبدعت ما يثبت بدون أي شك أن الوصعول إلى صيغ شديدة الصداثة لا يتناقض بالمرة مع هضم واستيعاب الخصائص القومية في الفن.. وإن الإسهام العاصس تشتد قيمته وتعظم أهميته كلما وقف على أرضية صلبة من خصوصيته القومية، وشخصيته الصبرية، وطوابعه الحضارية، ومعطباته التاريضية، لا ليعيد إنتاجها في ببغاوية رعناء، ولا ليقع أسيراً لنجزاتها وعبدأ لكتشفاتهاء وإنما لاستبعاب وهضم هذه الروح المسرية العميقة، وهذه الرؤية الجوهرية النافذة والناجزة، ليعيد فرزها فرزأ معاصراً في «شبود» رؤبوي، جديد، وفي «عسل» فني ممتاز من طبقة «القطفة الأولى»

كما تجد في أعمال داوستاشي ومصطفى مهدى من الماصرين على سبيل الثال..

ولكن.. ما هي خصائص هذا الاتجاه، أو هذا الوجه المسرى الأصيل لقننا الماصر عموماً كما تتبدى في أعمال مصطفى مهدى على وجه الخصوص؟

لعل القيمة الأساس في التصوير الفرعوني كله، والعنصر البنائي المصوري في هذا التصوير المصري القديم، عبر عهويه واعصره الختلفة.. هو عنصر (الخط) وقيمة التخطيط.. بل إن الخط في الفن المصري القديم يتجارز في اهميته عذه الإصالات المرسية النسارحة المعادة (التي درج البعض على التشدق بها كالاكليشيه المعادة الذي لا معنى له).. ليتبدى كقيمة كلية جوهرية كبرى، لها أبعادها الرؤيوية، ومنطقها الداخلي ودلالاتها المحدية.

وإشان أن لهذه الصقيقة المتعددة المستويات، علاقة قوية عند تحليلها بنشأة الكتابة الفرعونية (الهبروغليفية) هو كذات كتابة (تصويرية) في الأساس، ومع أن الكتابة قد احتفظ من التصوير بضبرات خطية وتنظيمية للصين، ومع أن الكتابة المصوير بضبرات خطية وتنظيمية للصين، ومعايشاً أن مسلب الرؤية التصويرية الفرعونية، وجعلت للخط الصدارة والبحل في تكوين الصحيرة، وصنع الصين، وشسفل للفراغ. وهذه المسألة (اصطفاع المنظية المصيرة بعضه من منظور كهذا للتصوير المصري القديم) لم تكن من منظور كهذا مدفقة جوهرية من قسمات الدينا المصرية المطابع المالية المالية العالمية المرابة عقدوات، بالمحقود المسرعيسة بالغة الأهمية في تكويزية الورجي هي قسمة بوهرية من قسمات الدينة الصريرية الورجي

العقائدى والفلسفي. فالخط منفسفياً ورياضياً م هو الدقة والتنظيم والشخطيط الدقيق، وهو ايضاً واساساً هذا (الخط المائي) المستقيم المتد من الجنوب الشمال (النيل) يهبها الصياة ويضدمها الوجود، ويلهمها الضمارة، وهو الذي تطلب – اجتماعياً وسياسياً – وحدة الشمال والجنوب في حكومة مركزية قوية (مخططة) لتنظيم الري والزراعة والتقويم والمواسم المضتلفة في الوادي كله.

والخط- كلفة - (حرفياً ومجازياً) لابد من وضوحه التاء، وإبانته الكاملة حتى لا يلتبس العنى وتشورش الرسالة، أقصد هذا الخط التصويرى الهوريغليفي من الناحية الحرفية والحروفية. العرفية كلفة، والحروفية كشكل.

أما من الناحية المجازية . مدينما تحرر فن التصوير من ولقت من وقيلته (اللغوية) واصبح فنا قائماً بدأت. خافظ على من وقيلته (اللغوية) لمن أساسة (المدينة الضوة النابئة أيضاً ... لا السباس (لغوية) لمارة، وأنما الاسباس (المحديد من اللخوية) الدقيق لارضاح بعينها ولهيئات معينة أبسانية هذه التحديدات الدقيقة بعد ذلك في حصاب العالم فناه التحديدات الدقيقة، وهد ذلك في حصاب العالم لضمان ثباتها واستعمرالها حتى البعث. ترجمته في لضمان ثباتها واستعمرالها حتى البعث. ترجمته الذن للصدي التاكيد على فيم (الذها) بالدورة الاولى

واستمرار هذه التضاليد (التصبويرية) في الفن المصرى القديم لعهود واحقاب، لم يكن بسبب (الجمود) كما فسرت ذلك كوكبة لا بأس بها من علماء المصريات والفنون القديمة، وإنما هذا الثبات القيمي في تقاليد

الرسم، وهذه البطولة المطلقة تشريباً للخطء والمسيادة الكاملة له كتفصر رئيسي في تكوين الصورة، يرجع إلى الكاملة له كتفصر رئيسي في تكوين الصورة، يرجع إلى (البا) أو (الري المنفرة)، ولأن الغن – أحسلاً كان وطيد الصلة ويشيخ الطرقة (عضوياً) بهذه العقائد المتمرت وحداته البنائية، وعناصره المحرية، محافظة على هذه التقاليد التشكيلية لازمان طويلة، بل لاقت المسري مينائي الإقداد المؤلى للفظ كعنصر بنائي في الفن المصري القديم إنن (جموداً)، بل كان (خلودأ) ويقالة ويلودي والمنفي أو ويومية لها سمة الإبدية واللبات وهو بهذا المغني إذن يشكل مكرناً عضوياً من مكونات مفري عقيدية نابتة وإيدبولوجية بينية لا تريم، واساس منهجي راسخ في ظسفة الفن المصري القديم،

المهم أن هذه القيمة (الخطية) هي أهم ما نامحه في عمل مصطفي مهدى عبر مراحله الخثلفة. هذا فنان بيشر (الخطاء بهر الخطاء الخثلفة. هذا فنان رئيته التصويرية. هو ليس محمداً لشكل، وليس مؤطرًا لحالة، وليس حلية زخرفية، أن قيمة غثائية. هو (أصل) بنائي كلي، وأساس فلسفي عميق لا يبتده كثيراً عن تخطيطاً مبدئياً ثم بعد ذلك يملا المساحات بالألوان أو ما شابه. بل تخطيطه هو رسمه مباشرة. ولذلك ليس لدى سابه. بل تخطيطه هو رسمه مباشرة، ولذلك ليس لدى كبرى بعد ذلك. (اسكتشات) أو (بروفات) مبدئية أولى لأعمال وبروفاته هي اعماله بالتمام. هو لا يعرف هذا الانضصال بين مكرنات العمل الفني، أو بين حالات مختلفة تعرض بين مكرنات العمل الفني، أو بين حالات مختلفة تعرض للمبدع. حالة كونه مخططاً ومصمماً أولًا. ثم حالة كونه

منفذاً ومالتاً ومكبراً لتصميمه البدئي بعد ذلك.. هو يصور لحظة تخطيطه، ويخطط فيما هو يبني لوحته.

الحط يلعب الدور الرئيسي في عمل مهدي، وهذه القيمة المتحدرة من الأجداد، تحررت عنده برغم ذلك من (التصحيصية) الشديدة في عملهم.. فالخط لديه يحيل برغم (خطينة) - أي برغم نسبه الهندسي - إلى عضوية وليرنة وطراوة وطلاوة.. فالخط ينتني ويعتدل ويتماو ويتقاطع.. يحيا حياته الكامة القوية.. لا يحدد الأشكال وإنما يخلقها، ولا يؤطر الهيئات، وإنما يبعثها، ولا يسيج المالة الشحورية بحدود مصمته، وإنما يفجرها من الداخل بعنف وقوة..

وللدهش في عسمل هذا الفنان، أنه برغم كل تلك المضموية في صركة الخطوط وفي ابتمائها المفاجي، المضموية في صركة الخطوط وفي ابتمائها المفاجي، للشكل إلا أنها تبدو مع ذلك (مجزامه الخطفة دون أن تمنحك برغم ذلك شانونها الهندسي، أو تضم يدك على سرها البنائي.. وإذ بك تتسامل كمشاهد متمعن... ما هي ربيع ذلك في هذا الانضباط الذي يوبدك أن يكون رياضمياً، ويرغم ذلك فقائونه خفي ملغز لا يبين، ونظامه مستعص على كل تفسير استعصاء الوردة الهاغة.

نقطة أخرى تلاحظها في هذا السياق.

إن إنمكاس طبيعة أو طريقة الكتابة الهيروغليفية على إنتاج التصوير المصرى القديم، مستوعب ببراعة وحذق في عمل هذا الفنان..

فمثلاً.. كان الخطاط المصرى القديم يقسم السطح إلى أنهر متوازية أو أسطر واسعة ليملاها بكتاباته

المصورة (الهيروغايفية) ثم استمر هذا التقليد في طريقة شغل الساحة لدى المصور المصرى القديم الذي كان يقسم السطح إلى عدد من الأنهر القرارية يعلو كل منها الآخر، وهو أسلوب يحسن استيعاب مصطفى مهدى في بعض لهجاته استيعاباً جميلاً بعيداً عن التقليد والاصطناع وهو ما يحقق ارتباطاً روحياً بخبرة بصرية وتراثية مالواة، ويعشة مفاجئة بتصبي مثل هذه الخبرة التخيلية المتوارثة بمثل هذا التجديد المغاير واللافت في الرؤية.

إن تلك المصاور التي تصنع الرؤية الكلية لعمل هذا الفنان للمسرى مصطفى مهدى، وثيقة الصنة بالتراث الفني لأجسداده إلى الدرجية التي يصسبح عندها من الفني لأجسداده إلى الدرجية التي يصسبح عندها من الصعب أن تناقصر حدون أن يكون له امسل في تراث الأجسداد، وفي نفس الوقت قسدة شذة لا تنكل في دمج هذا العنصر دمجاً عضوياً أصيلاً برؤيته المعاصرة والحداثية للفن والحائلة التاريخية ووقعه الاجتماعه وسافور، عدداً من الامثلة التاريخية ووقعه الاجتماعه.

فإلى جانب عنصر (الخط) طبعاً.. كقيمة اساسية ومحورية حاكمة، نصب أن نشير إلى بعض الخصائص الأخرى في الفن المسرى القديم، وطيدة الصلة في الوقت نفسه بعمل مهدى.

فعن السمات التى أصبحت شهيرة جداً في التصوير المصرى القديم.. وضعية تصدويره للإنسان.. الوضعية المواجهة للجسم والجانبية للوجه في نفس الوقت، وهو تقليد ثابت من تقاليد التصوير الفرعوني، وإن كان من السبهل كشف أصوله الطبقية لديهم، فالملوك يظهرون

بأكتافهم من الأمام رغم ظهورهم في الوضيع الحانس من ناحية الرجه، أما عامة الناس (الشعب) فيتحتم ظهورهم (بشكل تام) في الوضع الجانبي بكامل أجزاء أجسامهم، ولدلك كانت الرسوم والمنحوثات الشعبية التي وصلت لنا أكثر حيوية وتلقائية وطبيعية من تلك التي مثلت الأوضاع الكلاسيكية التقليدية المستقرة التي كانت عليها باستمرار صور وتماثيل الملوك المنذورة للبعث والخلود.. وفي الوقت الذي كان هذا الأسلوب في تصوير اللوك بتغيا إحداث أبلغ الأثر في الشاهد بتضخيم وتفضيم صورة الملك بكل الطرق المكنة لإحداث الهيبة اللكية في قلب الناظر والتطلع.. فيصور اللك بالصدارة لتمثيل الهيئة (هيئة الجسم) في أقصى عرض لها من الكثف إلى الكتف بما يعطيه هذا الأسلوب من حس باتساع صدر الملك، وكبر المسافة الواقعة بين منكبيه، وفي نفس الوقت تصوير (بروفيل) الوجه.. أو الوضع الجانبي للوجه، لأن ذلك أبين للامح هذا الوجه من ناحية اكتمال الرسم، ولإتضاح خطوطه الخارجية من ناحية قوة التصوير.. أما في النجت فكانت تتم المبالغة (الهائلة) في حجم تمثال الملك لاحداث نفس التأثير الرهب والمهيب

المهم أن مصطفى مهدى الآن يستقدم نفس الاسلوب الوجه الجانبي والصدر الامامي الكامل من الكتف للكتف ولكن هذه المرة، لتحقيق غاية مختلفة تماماً، بل معاكسة في الحقيقة...

وعناصر هذا الاختلاف تتمثل في:

اولاً: أن هذا الوضع (الملوكي) لم يعد ملوكياً هنا بالمرة.. وإنما ابطاله بالعكس تماماً (شخصيات مسحوقة) بل (ورقية) هشة، تكاد لا يكون لها كيان ما..

مسمطة، مسطحة، لا تمثلك بعداً ثالثاً (تجسيميا).. ورقية كلية، ويرغم ذلك تتخذ هذه الأوضاع (اللوكية) القديمة بكل زخصها القراقي، وجلالها القاريخي، ولالانتها القديمة، مع ما تحدثه هذه المفارقة الساخرة من صدمة فنية (تراجيكوميدية) مجددة ومحركة لوعى المساهد.. فارضاع (طوكية) من ناحية.. وشخوص (ورقية) من ناحية، مقابلة،

ثانياً: إنه باختباره لهذه الأوضاع الباذخة لشخوصه، بؤكد تماماً على حضورها ويشد عين المشاهد لها كلية، ويحوز على أكبر قطاع بصرى من نظرة لرؤيتها والامتلاء بهناء ويصقق لهنا مثلك كل الصالات الثلى للسرون التصويري المتكامل كما قان له القدماء.. الوضع المواجه بالصدارة والوجه الجانبي الذي يبرز الملامح بدرجة أكبر من الوضيع الأمامي، وهو _ في حالة صهدي _ بساعده لإبراز ضخامة الأنف، وانعدام الرأس (المغ) تقريباً.. الخ. ولكن كل ذلك لتحقيق غابة مختلفة تماماً كما أشرنا. فأسلوب المراجعة لدى مهدى - إذن - يريد أن يحقق صدمة قوية للمشاهد، يريد أن يصل إلى علاقة وأضحة ومباشرة وعنيفة بالمتلقى.. لا لإحداث مجرد هيبة أو رهبة وإنما الحداث فمزع ورعب واستنكار.. ولذلك لم يدع مصطفى لأية أشكال أخرى أن تزجم الشكل الرئيسي، أو تشاركه الحضور، حتى لا يبدد العين ويشتتها بعيداً عن «رسالته التشكيلية».. بل وضع أشكاله ليس فقط في (امامية) اللوحة التي غابت عنها مختلف التفاصيل الأخرى، وإنما في كل اللوحة، فالشخوص تحتل كامل الحيز حتى تصل الشحنة مرة واحدة، مفاجئة، وكاملة، وغير منقوصة.

ويزكد مسهدى فى الوقت نفسه على عدمية هذه الشخوص وانتفائها لا بمجرد حضورها (الورقى) هذا، وإنما بوجودها فى (لا مكان) وفى (لا زمان) فلا خلفيات لها.. لا امام.. ولا وراه.. ولا عمق.. إلخ.

وهو لنفى فكرة (الكتلة) بما تعنيه من امتلاك حد ادنى من القوة . يعمد إلى هذا التصطيح الذي يكاد ينفى البحد الثالث أن المنظود أو على الأقل، يحدث تضاداً وأدا يؤكد مفارقاته بين التجسيع والتصطيح في الشكل العادد فعا أن نوشك على الاعتقاد (بكتلية) الأنف مثلاً، أن الذي . أو الذي . أو المجهد حستى نصحه فوراً – إذا اكتمام حركة العين – بأن كل ذلك لا يخرج عن كرنه لفافة مطوية أو مطوردة أو ممزفة من الورق، والتي تمتاج لتثبيتها حياناً إلى مسامير من الصلب.

وهذا التضاد الفاجع بين التجسيم والتسطيح ادي بالفنان إلى الربط بين السقط الأفقى والمسقط الراسم في لحظة واحدة لإحلالهما صحل فكرة الكتلة (وهي خصيصة من أهم خصائص التصوير للمسرى القديم أيضاً) يتم استخدامها بحدق لدى الفنان المتمكن من فنون بلايه لقول شيئاً ختلفاً ومعنى معاصراً.

ثالثاً: أن هذه الشخوص المعممة، أن هذه الكائنات الشبحية الروقية تصمل كل خصسائص التكوينات المصرحية. تمال العين وتحتله بالكامل، تتخذ أوضاعاً تقليدية شهيرة، لا يشاركها في حق الوجود اية اشكال أخرى، بالإضافة إلى كبر الملامع والتفاصيل واجراء الشكل. الغ، إلا أن المضارقة هنا.. هي خواء كل ذلك وهشاشته وقراغه وانعدامه. فيرغم وروقية الشخوص إلا أنها تمثلك تكويناً صرحياً، وليس أقل من ذلك.. وهنا

المفارقة الحادة الساخرة بين صبرحية الاجداد الحجرية الضخمة المليئة، وصبرحية الاحفاد الورقية الضخمة أيضاً والفارغة.. انظر كيف يتكرر لحن الفنان الاساسى بتنويعات مختلفة.

من القيم التشكيلية الأخرى في عمل مسعمطفي مسهدي، والهاضمة بقوة لتراث بلاده، غياب الملامح الخاصة عن وجوه شخوصه، لأن ثمة حقيقة كلية تتجاوز تباينات الوجوه، وتفارقات الملامح الشخصية..

ولكن، في الوقت الذي كانت هذه الحقيقة الكلية لدى الأجداد ذات إحالات ميتافيزيقية مؤكدة.. إلا أن انمجاء البلامع لدى مصطفى مسهدى ينتمى إلى مفاهيم معاصرة لا تتجاوز الأرض إلى السماء.. مفاهيم من مثل النمذجة.. والبرمجة.. والآلية.. والإنتاج المتشابه.. والنشر: الكِتُل القطيعية الترامية، وليس بشير الحالات الفريبة الفذة المتحققة.. ومن ثم، فمن منظور كهذا.. لا صلامح.. ولا خصب وصيبة.. ولا تقاصيل، اللهم الا التفاصيل الفارغة جداً، والعتنى بها جداً، برغم ذلك، والتي لا تمت إلى الشكل الرئيسي في اللوحة (وهو هذا الإنسان الورقي) من مثل العنابة البالغة بالتفاصيل الدقيقة للشعر، أو للثنيات المتعددة للملاس، أو للفحة الرقبة أو الكتف (الورقية كذلك طبعاً) وهي تفاصيل تعتني جداً بالثانوي وغير الهم والتاقه.. ودلالات ذلك لا تخفى بطبيعة الحال، فالإنسان لا يحق له امتلاك ملامحه وتفاصيله الحقة إلا حينما يتحقق إنسانيأ ويبدع وجوده الكاما ..

ملاحظة أذروس

حينما يمنع الفنان رجوهه الررقية هذه الحياناً (دروعاً) من العملي، وتكوينات بالفة العمراءة تتخذ إرضاعاً شبيهة بوضع التمثال الشهير لراس نفرتيتي، ولكن في نفس الرفت الذي تبدر فيه هذه الرجيه الروقية مدرعة وقوية.. نشعر احياناً وكانها شخوص (محنطة).. متجمدة.. متخلفة عن ضعربة نووية مثلاً، أو عن زمن تاريخي فناجم، أو كانهها تمثلك حضصرو الورقة التي احترقت بالكامل لترها، وظلت ححقظة برغم ذلك بشكلها المتسك السابق على الاحتراق، والذي لا يعتاج انهياره الكامل إلا لنفخة صغيرة ربعا من فع طفل رضيع!

وكأنى ممصطفى مهدى يحدث عبر لوحاته نوعاً من الإيهام المركب، أو يغربنا عن لوجاته وبها اغترابا متعدد الستويات، لنراها عبر هذا الإيهام الركب أو الإغراب التعدد في ضوء خاص جدًا .. كأنى به يصنع في زمننا الماصر هذا (لوهات أثرية) تبدو وكانها تنتمي إلى زمن أخر .. هناك دائما هذا الحس الأثرى العتيق الذي سبيط على الفنان .. أو كنانه مراننا معمن المستقمل .. بعين أناس أخرين ينظرون أنا باعتبارنا مخلوقات من زمن بعيد متخلف ملىء بالحمق والظلم والأنانية والغباء .، وهو بخلق هذا الحس في الحقيقة بيراعة شديدة عبر مجموعة من الحيل والتقنيات .. كالإطار داخل إطار، واللوحة داخل لوحة، وكتلك المسامير الوهمية التي تبدو مدقوقة داخل اللوحة الأصلية لتثبيت لوحة أخرىء وكامنطناع براويز خيالية داخل البراويز الاصلية، وكثنيات الأوراق واللفائف التي تشبيه لفائف الراسلات القديمة، وكبعض الصحائف والغلالات الأخرى المهترثة والمزقة مقصحة عن ماتخفيه ورائها، وكالعناية

الفوتوغرافية المتعدة أحياناً برسم الحواجز الخشبية أو الزجاجية أو الأطر الشجرية بمزيج من الواقعية والعتاقة التي توجى ببعد الزمن..إلخ.

اتصور أن الاتساق الكامل الصطفى مهدى مم رؤبته الطروحية عبر أعماله الأضبرة، حتم - تشكيليًا ورؤيويًا _ بلورة هذه الرؤية من خــلال ثنائيــة الأبيض والأسود فقطه فالألوان تحيل بذاتها إلى الحياة بكل رخمها وحضورها وتنوعها والقهاء والفنان يهدف هنا إلى تقديم رؤية كابوسية، رؤية نقيضة للحياة .. ليس لأنه سوداوى متشائم فقد إيمانه بإنسانه للعاصر ويدنياه الماصره، وإنما لأنه يدفع برؤيته القائمة تلك ويلقيها كحجر في مياه أسنه تتسم درائرها وتكبر كلما استغرقنا في هذه الأعمال وتأملناها بعمق .. هو يستفر قوى الرفض فينا،، ويستنهض الجمر الخابي في دواخلنا لنرفض صورتنا كما انعكست في مراته .. لنتسائل حرلها .. وتندهش منها.. وتمتعض لها، ومن ثم نرقضها في النهاية .. إنه يدفع بالسؤال إلى نهايته القصيوي .. ويضخم اللطمة الفنية والشعورية إلى اقصاها .. وهذه رؤية لا يمكن أن تكون إلا بالأبيض والأسسود .. لابد لتحقيق مصداقيتها من هذا التقشف اللرني البالغ .. لابد لها من الصدر من تشتيت العير: عن بؤرة رسالتها التجهمة والضرورية في الوقت نفسيه ..

وهو هنا _ أيضا _ أبن لتراث أجداده الفراعين ولبيئته المصرية ومليهمتها الخاصة بما فيها من تباين صمراح ليس فيه أي التباس بين الليل والنهار، بين المر والبرد، بين الجدب والخضره، بين المسجراء والوادي بين التشريق والفيضان، بين ألوزيرس وست بين الفير

والشير ، بين الأبيض والأسبود .. فبالخطوط وأضبحية ومحددة .. والصبراع واضبح المعالم لن أراد خوضيه .. وغبوج أشعة الشمس .. اختيار مبيغة الأبيض والأسود هنا كأنه يتم برغم إرادة الفنان .. كأنه النتيجة المنطقية التي استولدتها طبيعة الرؤية بلا عسف ولا تعمل .. هو ليس مجرد اختيار من المكن استبداله بأخر.. وإكنه مكون بنيــوى من مكونات الرؤية .. ،ويرغم أن الألوان لاتفيد تماميا بل تبدو مباثلة هنا وهناك.. بين المين والحين من لوحة إلى أخرى .. ولكنها تتواجد هذا التبولجد المسائد والمؤكد لصضبور سعادلة الأبيض والأسود.. لا يسمح لها الفئان إطلاقا بلعب دور البطولة.. اللهم إلا في حالات استثنائية قليلة كتلك اللوحة الوحيدة التى يحتلها بالوضع الجانبي رأس مشوه وغريب لإنسان (هو كذلك مجازا) حيث استولى اللون الأزرق على كامل الشكل على خلفية حمراء .. ترى عل هي صبقة أن اللون الأزرق بالذات هو لون الجميم لدى المصور المسرى القديم.

لا شبك ان مصطفى مهدى ينتمى إلى الدرسة الاجتماعية في الذن.. ولكن مع تصورات ترتفع بها تمامًا، وتبتعد بها كلية عن (الدعائية) و (الفجاجة) والشعارات الطنانة الرنانة..

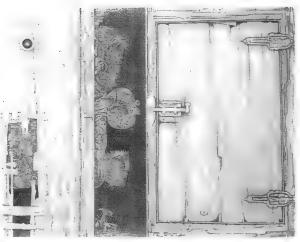
والاجتماعية لديه تتصد بمعنى اكثر عمقاً واكثر جوهرية عما كانت عليه لدى الدرسة الاجتماعية الكسيكية في الفن (تامايو وسيكويروس وريف بــرا وأروزكر) على سبيل المثال.. وحتى لدى الجزار رمويس . مثلاً . في مصد.. فالكسيكيون عبروا عن منطقات الثورة واحدامها في بلامهم، كما رسم الجزار وعويس

أجلام الثورة في مصر .. السد العالى والعمل والمساتع والفلاحين والعمال.. إلخ، ولكن (اجتماعية) محصطفى مهدى من غير هذا القبيل (ولعلنا حاولنا توضيح هذا الاختلاف عبر مقالنا كله) اجتماعية لا تنطلق من الخطاب الرسمى حتى ولو كان ثوريًا، وإنما من خطاب آخير.. مسحوق.. مصاير.. مهدر.، مجامير.، لايميل صوت أصحابه إلى مانشتات الصحف وأجهزة الإعلام أورأية أجهزة أخرى؛ وإذلك، فأجتماعيته . تشكيليًا . ذات طابع سريالي خاص احيانًا، تلك السريالية التي لا تغادر الواقم ولا تفارقه، لأنها ترى في هذا الواقع من الغرائب والدهشات والعجائب والمفارقات ما يفوق الخيال السوربالي في أعظم نمانجه.. وأكثر شعلهاته تعارفًا.. هو يقدم عامًّا تتجاذبه مشاعر الخوف والقلق والترقب والهشاشة والدمار والعدم، ولذلك، واتساقًا مع طبيعة اختياره، فأحيانًا ما تغلب هذه الرؤية النزعة السردية على ضرورات التشكيل..

مصطفى مهدى فنان مصرى معاصر يقدم منظية بصرية وشكيلية حديدة، وجه راسم من وجهره الدرسة المصرية الصدينة في الفن، وهو ينام كن الأفسواء، ويبشعد عن البسهرجات الفارغة والهرجانات الكائبة. يعنزل لإبداعه، ويعنسم بلغة وله، وكمادة اصحاب هذا الاختيار المسعب والحقيقى في الفن والابي، تشحب عنهم الأفسواء وتشفت وربما تتدلافي تمامً، لتسطع على الانصاف والأوباع والكنبة من مدعى الفن ومهرجي الأبيد. أما الزيد فيذهب جفاء، وإما ماينقع الناس حقاً فهو الذي يمكن في الأرض... وإما أرض... وأما أينعد ونستسرا

مصطفى مهدى

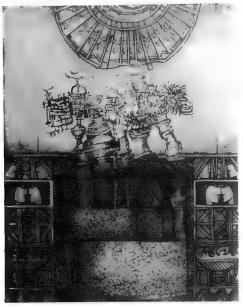
واقعية مابين الكلاسيكية وعصر الفضاء



صفحات من كتاب الأحزان - الوان معنية واحبار ٥٠ × ٦٠ سم ١٩٨٧ - المينة المنورة



صفحات من كتاب الأحزان م الوان مائية وأحبار معينية ٥٠ × ٥٠ سم ١٩٧٩ ـ روما

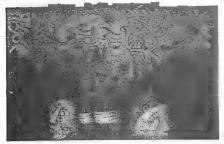


صفحات من كتاب الأهزان _ الوال مائية واحبار معدنية ٧٩ _ الكويت

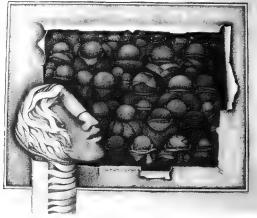


صفحات من كتاب الأحزان - أحدار والوان معدنية ٥٠ × ٦٠ سم ٩٢ - الدينة المنور





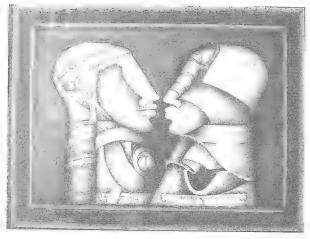
صفحات من كتاب الأحزان - أحيار والوان مائية ٥٠ × ٧٠ سم - ١٩٨٩ - الدينة النورة



صفحات من كتاب الأهران - الوان مائية واقلام حبر والوان معدنية ٥٠ × ٧٠ سم ١٩٩٣ ـ المدينة المنورة



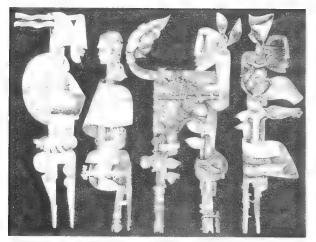
صفحات من كتاب الإحران - الوان مائية واقلام جافة ٥٠ × ٥٠ سم ١٩٨٨ - الدينة المنورة.



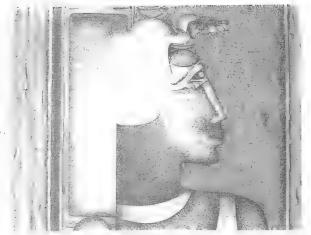
صفحات من كتاب الإحران ـ الران مائية واحبار ٥٠ × ٧٠ سم ـ ١٩٩٣م ـ المدينة المنورة



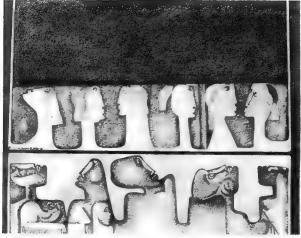
يوم مقتل السادات _ احدار والران معدية ١٠ × ١٠سم ١٩٨١ _ الكويت



ر والوان معدنية ٥٠ × ٧٠ سم ـ ١٩٩٣ ـ الدينة المنورة



صفحات من كتاب الأحرّان ـ الوان مائية وأحبار معدنية ـ ١٩٨٢ ـ المبية المنورة.



أحمار والوان مائية . ٥ × . ٧ سم _ ١٩٨٢م _ المدينة المنورة

سمية رمضادر

رسسائل الجسس

عبئد نبورا أمبين وعيضاف السيبد

في مقال بعنوان وضحكة البدوراء تقول هدادن : (Cixous) سيسبو

معلى النسباء أن مكتن من خلال أجسابهن؛ عليهن اخترام لغة لا تُغتَرق، لغة تقوض كل المواجن، حواجن الطبقة، والبلاغة، والتعليمات والشفرات، عليهن أن يغمرن ويتوغلن في قطع [مجالات] التجفظات الأصلية وإن يتخطينها ١٠(١).

وما من شك أن تلك النصيحة العامة لابد وأن بقفة العمل بها سمات الواجهة مع العلاقات التاريخية التي ربطت الحسد واللغة في سباق ثقافة الكاتبة. فالحواجر التي ذكرتها ببيسه تتطلب في التمامل الفعلى ممها تعاملاً مع خصوصيات رؤى مختلفة لعالم تتباين علاقته بالتنابق وإن التصدي في التسليم بفكرته الأسناسية. ولنضيرت مثلاً من مقال عن المسد والكلمة لكارما ليكري (Lochrie)، تعرف فيه لوكري التابي من خلال علاقته دبالقرف، (abjection) أي ما تعاقه النفس، وذلك مناء على الفكرة التي تقول بأن التابو هو ما يستبعد أو بقصير أمرًا ما وليكن أكلاً معينًا أو سلوكًا جنسيًا بغرض ضمان حدود الذات(٢).

فالقدس والكلام لا بزال للوكرى يتسبب وجوده في تخطى وتجاوز وخرق التابو فيتسبب هذا الخرق بدوره في حدوث «القرف» حسب تعريف جولها كرستهڤا(٣). وعلى الرغم من أن كبلا من التابو السيحي واليهودي يقومان على حماية جدود الذات من تهديد ما تعاقه النفس من خلال حماية جدود الجسيد، إلا أن الفارق الرئيسي ببنهما هو أن القانون اليهودي يسبعي إلى حماية الحبيد الطاهر من البنس الخارجي الطارئ عليه

في حين أن القانون المسيحي يدرج داخله فكرة «القرف» بجمله الدنس داخلياً: طيس ما يدخل جوف المرء هو ما يدخل جوف المرء هو ما يدخل وخوف المرء هو ما يدخل وخوف المرء هو ما كارضا لوكبري بناء على التطور المنطقي لتك الفكرة نتيجة مؤداها أن مفهم «الذاتية» في السيحية ينبع من الفصل المعيوي بين الداخل/ الخارج ويعتمد عليه بدلاً من حدود الطاهر/ الدنس التي يضسعها القانون السهودي(٤).

والمقارنة الأصلح ولاشك كانت تكون بين القانون من دورهما في المسيحى والقانون الإسلامي على اساس من دورهما في صناعة المضاونة القروسيلة (وهو سياق حديث لوكرى في ذلك المقال)، واكن لا غضاضة فالملموطة تفي هنا بغرض الإشارة التي تضم تبيان أممية ترجهات ثقافة ما في موضوع علاقة الجسد بالمقدس والثابو، فلنتركها وينتقل إلى حير تراشا نحن.

إن الجسد في الإسلام لا يحمل دنسًا اصليًا عليه السمى إلى معموه وإنما عليه عمر التربط فيما قد يفسد السمى إلى معموه وإنما عليه عمر التربط فيما قد يفسد وجهة النظر الإسلامية، سوية، سليمة، وعلاقة الحواس بالفطرة هي علاقة مزاريّة فقد جمل الله السمع والبصر والحواس لإعانة الإنسان على الانتباء اللازم لعمم التورط فيما قد يفسد فطرته السليمة وبالتالي يصبح من النظتي أن يمتن نطاق المرجم على النقاء وبيا يتطلبه من انتباء أن يمتن نطاق المرجم على النقاء وبيا يتطلبه من انتباء اليسلام عمد المتكورة الليسلام عما عما على النقاء وبيا يتطلبه من التكورة إلى الجمعد بما هو ومعيط ذلك الانتباء: (الوضوء المتكورة المراة).

وتتـقـابل الفطرة داخل منظومـة ثنائيـات الخلق الإسلامية (الليل/ النهار، الذكر/ الأنثى. الإنس/ الجن..

إلخ) مع ثقافة السلف وبينه (الجاهلية). فالإسلام يامر التوحيد امادين السلف فيصارس الشرك ويؤمن بتعدد الآلهة: الإسلام يشجع ويحفز على إعمال العقل في تقييم الألهة؛ الإسلام يتبع ما التيم اباؤهم. وتتضاهى الفطرة دلخل تلك البنية مع صفهوم المنطق السليم (common على يُحقل أو ما لا ينفر منه العقل تلقائبًا ويتضامن الاثنان مع الدين المسحيح (الإسلام) نفسه بوهمفه ددين الفطرة.

ومما لاشك فيسيه أن عيشيرات الأسيثلة تلبع بأراء التحولات التاريخية التي أزاحت مفهوم الفطرة عن مكانته الركزية في تلك المعادلة ووضعته صوضع الواجهة النقيضة مع مفهوم الثقافة أي أبعدته عن علاقته الوثيقة بخلق الله البديم ونظامه وأحالته إلى حيز الطبيعة غير الثقفة، في هين أن موضعه الأصلي هو موضع الإنسان نفسه، موضم الوساطة أو السفارة بين الطبيعة والعقل الدين النظومة الوجود: الله، وريما كان من أجلُّ مظاهر ذلك التجول عن فكرة الفطرة هو رسوخ مفهوم عن عدم الساواة بين الذكر والأنثى أشبه بالنسق الذي حمل حواء وجدها وزر الخطيئة الأولى وربطها بما هو غريزي، شهواني، حسي غير عاقل أو غير مفكر كما يتجلي في أدبيات القديسين في العصور الوسطى في أوروبا. فعلى الرغم من غياب فكرة البنس الأميلي في الإسلام إلا أن نظام التعارضات الثنائية في الثقافة العربية القروسطية اختصهن كذلك بقدر أوفر من الدنس، في تعارض وأضبح مع السنة الممدية التي كانت في محملها بمثابة ثورة لتحرير العبيد والنساء وامتدت فكرة التطهر الدينية حيث اعتمد ضمان حدود الذات على ضمان الحدود القناصلة بين الطاهر والدنس إلى هند والتطهير منء

النساء بعزلهن بل وهجب أصدواتهن ذاتها باعتبار ان أصدواتهن تبدئب وتضرى إلى صوضع دنس فى تداع واضع مع فكرة وسوسة الشيطان لصواء دون ادم ثم توليها هى الوسوسة بالنيابة لائم كما تتجلى فى الاداب الاروبية فى العصور الوسطى

ومما يستحق الدراسة على حدة، تاريخ هيمنة النظاب الوائد لكيان المراة في المثلقلة المورية وملاقته المناسب حلات المرية وملاقته المتساني (التي انت بتسراجع الفطرة عن الطرف الإسساني (Perman condition) مصومًا ويداية الرتباطها بالشمواني، السائج غير المقالاني، غير المناشقي، أي وجوب مواجهة التهديد الذي تحمله فكرة المطرفة الأصابة المنطقة المنبية وياثنائي وجوب تهميشها واردرانها.

والموضوع ولا شك مثير في حد ذاته إلا أنه لا يدخل حيز اهتمامنا هنا إلا بقدر ما يوفر مقارية لموضوعا، وهو الكيفية التي تصامات بها النشان من الفاحسات المصريات هما فورا أمين رعفاف السعيد مع الذات/ الجسد في كتاباتهما كما نمثها قصدين نشرتا في إبداع يوايو ضمن ملف للكاتبات المصريات تحت عنواني منراماء وبدوائر مفرغة،

اى صدوت استخدمتا، وهل كان الخطاب في تلك القصيص خطابًا تقريضيًا وإذا كان كذلك فهل خرجتا عن المقاوف ام أنهما استخدمتا المالوف ذاته لقعل التقويض؟.

إن الكاتبة العربية تنتمى ثقافة كغيرها من الثقافات طالما استخدمت جسد الرأة لتكتب عليه أعرافها وسريت كل مواجهة مع ما أسمته هيلين سنيسعو «التمطظ الاصلي» إلى مصعراه النسيان؛ إلا أنهن إضافة إلى ذلك

الإرث المالى لهن شرف الكتابة في ثقافة لها موقف غامل من صديت المراة في غامل من مراها نعوها: عورة ومصدرت العورات فيما تكثيف لامم وهواء من جمعنهما بعد عصبيان الامر الإلهم، فإنت الييم مهندة بالقضع، (وبقًا لذات النطق) ذلك الفضيح الذي يستّله صديت النساء القادرات على البيان والتبيان بعد أن علموهن الكتابة،

إن ما اقترع هنا هو ان كاتباتنا المربيات على نحو عام ومنذ بداية القرن وعلى الفتلاف قدراتهن الغنية استفخل من القابلة التي استصدفها خطاب الثقافة الرسمى (على مر المصور) بين الفطرة والثقافة فضاء كتبن فيه من موقع القرة والإيجابية التي تضفيها القدرة طعى الكتبابة ليصبرين ويُمبرين عزار إلى وقلب، البنية إبلامنيين كذلك التي امتمدت القرارة ومن ثم الكتابة السافا رمزية في منظلهة التعارضات الثنائية التي المتناف الرجال بالكتابة بكان المكى فيها من نصيب التساد؛ فنتج عن ذلك نصوبي تشي بامل في إعادة رسم السادة وتعد بإعادة النظر في تركيب الملاقات التي تربط والدعيث عنه إلى هيز وتبيان، انصمار تأثيره الأهملي في ضمعان الدات.

وإذا كانت كاتبات التسمينيات لا يمثلن الريادة في مل، ثلك القجوة في ثقافتنا إلا انهن رائدات في خيار غير مسبوق في الكتابة النسانية العربية المعدية بعم اختيار نو علاقة وثيقة بالتمبير عن الجمعد لم ناقه في تراثثنا إلا كما يتجلى في دفقه النساء، وما ترتب على ذلك من نيرة مسارية، متجهمة استبعدت تجرية النساء الفعلية ملصالية، (أ).

كما "- من الجدير بالتأكيد أن الكتابة الجديدة بعيدة عن الترات الايروتيكي العربي سرواء كتب رجال أن نساء لأن الجسد فيها لا يكتب من حيث هو اداة المتحد العسية وإنما من منظور المقاذة الإنسانية التي تتفلق وتتبلور من خلال الملاقات بين البشر داخلل منظومة إجتماعية تمتقر التعبير الجسدي وتعرال حتى فرص إجتماعية تمتقر التعبير الجسدي وتعرال حتى فرص شمار الاعتشاء والوقار. أما إذا كانت كانباتنا الشابات يكتبن إجسادهن بعضهم هيلين سيمسو فهر ما سنمار الإهابة عليه هنا ولم. مقالات لاحقة.

صبيغة الخطاب المفتوح:

يذكرنا الدكتور جابر عصفور في إحدى مقالاته التي نشرتها جريدة «الحياة» تحت عنوان «اتوثة الكتابة» بأن ومدية المصور المربية الوسيطة في تربية البنات التي قالت بالا «تعلمون الكتابة» كان الهدف منها هو ألا تبعث النساء برسائل يبثونها عواطفهن للرجال.

أي أن فعل الكتابة حين تمارسه النساء بفكرة إقامة الصوار والتنواصل بين الجنسين في ثقافة ادرجت الحدود التي تفصل بين الجنسين موضع التابو فصارت لله الحدود فصدن ما يعينها عن ثقافات الحري جنبا إلى المسات الآثار إشكالية مثل عدم شرب الفحر وإكل الخذيو ولمب المسر. من ناهية آخري ارتبطت كتابة المنزير ولمب الميسر، من ناهية آخري ارتبطت كتابة الرسائل في المورود التقدي العربي بالسلطة وتهميش الرسائل في المورود التقدي العربي بالسلطة وتهميش مادون المركز منها. فالكتبات عند ابن الآثير على سبيل المثال ترجع طاقتها وحيويتها وثراها إلى اقترانها بامور الحكوم والدولة!!

اي ان الرسسالة في الحسالتين من وجهة النظر الرسمية دموظفة، لإرساء الأعراف والتقاليد والنظام، إما بالسلب في حالة منع النساء من كتابتها أو بإظهارها وتقديمها على الأنواع النثرية الأخرى (مثل للقامة)⁽⁷⁾.

وفى الحالتين كذلك وعلى نحوين متناقضين يشير هذا المؤقف إلى اقتران مفهوم الرسالة بسمة تزكد عليها الثقافة العربية في اكثر من موقع فيما يتصل بالماسلات عمومًا، الا وهى العلنية.

وفي حين اختلف استعمال لفظة درسالة، ليدخل نطاق الكتوب، اليومي، الشخصي، غير الهام واتسع نطاق الكتابة للنساء ليشمل ما هو (كثر بكثير من كتابة الخطابات الفراصية، فللت الرسالة (والبريد عمومًا) موضع شك وتخوف على المستوى الاجتماعي، وظلت الاعراف السائدة في عزل النساء تمنع ما قد يترتب على الاعزاط والكتابة من علاقات.

وهو منا تصنوعُه تؤورا السون في جملة بديعة في بساطتها تقول:

منتحايل على تقاليدنا ونمرر عديدًا من الأوراق من تمت المائدة،(^).

أما السياق الذي تُفجر فيه تلك الجملة البسيطة الإماد الكاملة لنظرمة تقوم على التمامى والنفاق فالآتى:

م... بعض الشررة هتى يصبح الوقت مناسبًا كى
 متلامس أيدينا دون حرج، فنلتهم ـ فى أناقة أن فى هرچ ـ
 بقية الانرع والاكتاف والمعدور إلى أخره، ونرتاح بعض
 الشيء، (٩). بعدها عتمر الأوراق، لا قبلها؛ والفارقة هنا

في كامل فظاعتها: أن العلاقة الجنسية وليمة ابيقورية (Epicurean) على غرار ولاتم فلليني الرومانية حيث يسقط الاكلون (والاقتباس من «دراماء لنورا أمين):

«عن مجاراة الرغبات التي تأكل [هم] واللعبة التي تتغذى عليه [هم] «(۱۰).

في ترتيب الفقرة تتقابل الوايمة الحسبية وروبه المنحنة الصغيرة البرى، الذي يستمعه تبادل الاوراق بين ضبييين خلسة بوصفه نسقًا رمزيًا في منظيلة لا التخاطف مع الحب سواء اكنا الطوئيًّا او غيره لتاكيد المنطقة التي يستحقها الحبيبان: في حين يترجد فعل الجنس بينهما مع وجه الخديمة الأخر المستوى في منزداتها الني تحيل إلى لمب القفار والنقامية كما تعيل إلى المبارات والمنافقة المديناتية والتأمر: تحيالاً من من وراء قناع المساراة (الذي يضعلهم المنافقة المنافقة على المباراة المنافقة على المباراة المنافقة على المباراة المنافقة على المباراة المنافقة المنافقة على المباراة المنافقة على المباراة المنافقة على المنافقة المبينة على المنافقة على المنافق

وننتهى إلى شيخوخة ونحن في مقتبل العمر ١١١).

المدهش في هذا النص هو أنه يطرح نفسست على مستوى الرسالة الرومانسية المباشرة ويعزز هذا «الفغ» تكرار الجملة الافتتاجية:

«اتبادر إلى ذهنك احيانًا اليس كنك؟ دلتاكيد الثنائية الحميمة المفترضة بين فتاة تعانى اسى المعرفة وحبيبها

الذي غاب. فتكرار السؤال الافتتاحي يتضامن والفعل المضارع الذي يسميطر على زمن والترسيياء البنزاق بالمضارع الشجن ومركزها المسرمية مفيفة تستميد كل والافعال، بنفس الترتيب وتجبيره على اجترار صاض أزاى بلا أمل في انعتاق إبياله المتوهبين. كانية الرسالة ورجل كانت له معها علاقة، أما بطله المطبقي في ونحن»:

«نتاش، ونشرد، وتصمت. ثم نكف نهائيًا عن الحياة ونمقق النهاية المرجوة (١٧).

في استحضار لبلاغة الإيجاز العربي المتلازمة والتهوين من شأن الحياة وفي علاقة معاكسة مع المنظور الذي اوجي بها:

وإذا كانت قصة فورا أمين تبرز انمسار مفاهيم العلاقات الحقيقية رغياب الأمل والهدف وبالتالى المني بتاكيدها على الأهبية (cyricius) التي تتولد من تكرار التجرية الحسية في غياب مناخ يشجع على الصدق فإن نحر اكثر مباشرة برغم لجونها إلى السوريالية في كتابة المفارقة/ الجرح المتمثلة في التفاقض بين التحقق في كتابة تطرح المجنس الأخر واحكام السئول القويم لانها تترح الفجوة من خلال المغلف الذي يقع على جمسد تطرح الفجوة من خلال المغلف الذي يقع على جمسد أوفى من أساليب «التطهير») وفي حين تخلق قصة فورا أمين فضاها من جدلية البراءة والذنب وقد حكّة في أمين فضاها من جدلية البراءة والذنب وقد حكّة في على معرفة نهائية دين أمل في خلاص، معا يضطى على المرقة في تلك الجدلية بعدا فلمسؤيا، انظوارجياً يرسله المرقة في تلك الجدلية بعدا فلصيغيا، انظوارجياً يرسله المرقة في تلك الجدلية بعدا فلسفيا، انظوارجياً يرسله

صوت الآنا الكاتبة فإن دورائر مفرغة، لعقاف المعيد تقرم على إعادة تقديم العناصر الكونة لوعى الذات في خلط متعمد بجعل من المعرفة كيان طارد للانثى لما يتضمن من دتوتيع، الآذى والآلم على جسدها:

ديضغط الأستاذ كنفى ريرشق العصبا في اطمئناني، كل أمل النار من النسباء... لكن الرجبال الكانبين دائمًا يتكثرن على الأرائك رمدهم:(١٦/).

المعرفة هنا تتمثل في اكتشاف الفجوة التي يفتطها شرط مستجهل يقتضي من الانش التي تريد المعرفة وإد أنوثتها وهو واد منضام لواد الذات لما هي مسرتبطة بالحاجة الإنسانية العامة إلى الترقى الروهي:

طن يعرف الأستاذ أنى وأدت أنوثنى وعدت نعجة لا يعنيها الصعود على سلم النوره (١٤). (العراج).

أما هذا الخلط بين نسقى المعرفة الدينى والعلمى فيحول الصدراع المفترض بينهما عن هدفه التقليدى وهو الاستحواذ على «المقيقة» إلى موقف تأزر وتضامن ضد جسد الفتاة بمكم سوريالية القابلات في وعى الفتاة:

درائحة الدم في حصة الأحياء دمجدولة، مثلها مثل ضمفيرتها دالكستتانية، وضمائر النسوة اللاتي دلا يحضن وهن معلقات، من شعورهن في الناره:

درائعة الدم المحدولة في حصة الأحياء، انكمش على عصلي درائعة المستويء، اتمنى عصلي وعملي، انتخاب شعرى، اتمنى ان ينظمطل رأسي واستحرسال يبن السماوات، لكني مصحورة ين ادعاءات عشقه، سوف نطق من تمهوينا لاننا نساء.

هكذا في زخم متلاطم وتشتيت مقصود لكل منطق تفرضه تداعيات العنف الواقع على الجسد المستفد العنف هو الوجود وما بعده: المصا في يد الاستاذ، التفكم والصفع وجذب الشعر على يد المجيب، وفي الأخرة الجميم هيث النسوة معلقات من ضغائرهن ومن نهودهن يصرخن.

المسرت الأحادى الانثرى يتكلم هنا من موقع الجسد (ماكس المؤرات) بل هي لا تتصدت كما قالت هيلين سيسنو عن التربيبة المبنية موجريت كمعيد وبل ترتمى بجسدها الرتجف إلى الامام.. لحمدها يتكلم المقبقة, إنها تعرى نفسها في الواقع، هي تمثل حسياً ما تفكر به وتشير إليه بجسدهاه.

وهو ما لم يكن من المكن في لفة تتراكم بدلاً من أن تتفهر في جدلية تداعي تلفت النشر إلى مركزية الجسد في النص من نامية وتشغيه وتبمشره بين الآيات عن ناهية أخرى أي بين عذاب جهنم الجسدي والتربية المتعادية عن البعد الجنسي للجسد والأخر (الرجل المتعادي عن البعد الجنسي للجسد والأخر (الرجل المتعادي عن ويجود مصراع من الأصل، وانثى تود الارتقاء بوعيها لتحقق التسامي الذي تؤهله للعرفة للإنسان.

ويذا تكتمل للجسد صفته كضحية للتعنيب وتكتمل الحلقة الفرغة التي يُنكل فيها بوعي الفتاة بلا أمل في انفراج إلا بتحرى الفجوات في منظومة تحتفظ للرجال وحدهم بالفقران:

«اكتشفت الفجوات، فلم يشغلني أمر حبيبي وهو يرتع بين الحور والأبكار (۱۰) ولكن بعد أن يكون الجمعد قـد وتناثر، بين «الآيات» وتشظت الروح بين «الحنين والفقد».

رسالة للغفران كتبتها امرأة بجسدها.

في بداية الفصل السادس من كتاب صاريقا سقاج دهدود حرية التعبير» اقتباس صفير يقول:

وإن السسؤال وثيق العملة بأي مسرحلة من مسراحل
 التاريخ الإنساني ليس هو:

دهل هناك رقابة أم لا؟ وإنما هو بالأهرى: تحت أي نوع من انواع الرقابة نعيش؛ (١٦).

إن سلطة الرشابة بالنسبة للكاتبة مثل سلطة التابق بالنسبة للسلوك ولكن في حين تستدعى الرقابة (سواء مباشرة أو غير مباشرة) التفاضي عن تسمية ما المخدش قناع المشمة أرقناع تكامل النظومة الاجتماعية أو البينية أو السياسية في نقطة تاريخية ما(١٧)، يستدعن التابع العزوف الفعلي عما بخيش النقاء. أي أن الرقابة ذات علاقة وشقة بتماسك الذات وهو ما بقترب بها من فكرة التابو في الحفاظ على حدود الذات الجماعية من ناهية وفي الوقت نفسه بنأى بها عن وظيفته على مستوى علاقة الفرد بالقدس، لأن لها صفة سياسية (بالفهوم الأوسع) في حين أن صفة التابر الأساسية ثقافية/ دينية. إن تابوهات الرقابة هي الجنس والدين والسلطة (وليس السياسة) فهي ليست دائمًا بهذا الترتيب كما أن فعل الجبر فيها تتفارت قوته من حقبة إلى حقبة وفقًا للظرف السياسي المعتم لها، أي أن الرقابة وهي أداة قمم سلطوية قد تستخدم التابو لتبرز أو تسكت ذلك الغطاب أو ذاك وهكًا المسلحة السلطة. وبالتبالي قبان التابع الذي تضترقه الكاتبة العربية اليرم من الأسهل تصويره على أنه تابق المديث عن المسد الأنثري فذلك يمكننا من احتوائه في الظرف الاجتماعي الحالي أو حتى توظيف فن الكتابة في صواجهة الردة التي يعاني منها مجتمعنا ونضاطر بالتالي بالمايير الفنية في سبيل درء

مؤثرات خارجية وإذا علينا التذكر ان ما تتوجه إليه اكتباتنا اللواتي يستمفتن هذا الوصف هو تابو وعمال أخر، يشمل مجمل مظاهر ثقافة بأسرها: تابو إعمال المثل الذي تجات مظاهرة في مصامتها في واد حرية له الأصر يوم ارتات السلطة مصامتها في واد حرية التذكير ووذا تكون كل من فورا امين يعفاف السيد قد تعاملنا مع التابو بتلكيد اكثر أن أقل على الجسد . فورا العين في إبرازها لكلبية الصلافات في مواجهة تمسك الإعراف المنافقة تحمدير ومانسية كاذبة لدى تقديمها للنات التماية وعفاف السيد وي وسطها السرويالي للمنط الذي تختص به المراة دين الرجل داخل منظومة اجتماعة مزومية اختصت النساء بقدر اوفي من الدنس والشبقية والتلازم.

ختامًا أسوق فقرة من كتاب «أفق الخطاب النقدى» للدكتور صبري حافظ يقول فيها:

وإن الظاهرين الكاتب وسنه مسياته اقل في روايات الرجال، منه في الرواية النسائية، ويرما يعرد ذلك إلى مصادرة اسلسية، وهي إن مجال حركة للراة ضيق، وخبراتها الاجتماعية مصدودة، أو بعضني ادن أن تقلص الشعيد بين الكاتبة وشخصياتها، ناميك عن تلك اللزعة المسحد التي الكاتبة وشخصياتها، ناميك عن تلك اللزعة المناتبة، وإن تجعلها نربا على كتابة المراة إلى خبرتها المناتبة، وإن تجعلها نربا من السير القحصصية، الإخراجها من مجال الراية الجادة، وناهيك إيضاً عن نرح اصوا من الإضمار، لا يريد أن يصدق أن باستطاعة لما أن أن تبدع أبياً، أو أن تكتب شيئًا لم تضمه، ويسمع للراة أن تبدع أميًا من المورحة المحردات ،

الهوامش:

Hélen Cixous

Langh of the Medus Trans. Gohen and Coohen new french feinisus Ed. Marks and De Cossadmsetts press. 1980, p. 245 - 264.

Ed. Allen J. Franyzen.

Speaking Two Langnays karma Lochrie. "The Langnay of Transgression:Body. flesh,, and ward in mystical Discourse". Albany state university of N.Y. Press. 1991. p. 128-129.

٣۔ نفسنا

٤. ناسيه.

انش الهل آعمد في 1 O. (O. (P. (O. (P.) الفتائية التعاليف المستقدة المستقد المستقد المستقد المستقد المستقد المستقد المستقدي المستقدين المستقد

. - انظر: الْفَن العربي في مراسةً بديمة بعنوان «للوقف من القصيص في تراثنا النقدي». مركز البحوث العربية. القاهرة ١٩٩١ - من ٥٧: ٨٦.

نفسه حيث تسوق الدكتورة اللت العديد من اقوال النقااد العرب لإبراز الازدراء الذي عانت منه فنون والثاليف، ويقتبس هنا ما أوردته عن
 ا بن الأثير في حديث عن الحريري:

دان صاحب الطبق في التقوم بجيد في الدين مين الهجاء ان في الهجاء دين الدين أن يجيد في الزائم دين القياش، أو في القياش دين الزائم وكذلك مساحب الخبر في التشرير هذا ابن العربين صاحب للقامات، قد كان على ما ظهر عنه من تدين القامات واحداً في انقده قلاً عضم بغداد ويقف على مقاماته، قبل هذا يستصدا كتابة الإنشاء، في بيوان الدلالة ويصدس الرد فيه، هامضر وكلك كتابة كتاب قلصم دو يديد لساحة في طويله ولا قصيره، يهذا منا ينجب منه، بينات عن ذلك فقلت لار الإن القامات مدارها جميعا على ممكان قدير إلا مخطعي،

واما الكاتبات فرانها بحر لا ساحل له، لأن الماني تتجدد فيها بتجدد حوادث الأيام، وهي متجددة على عدد الأنفاس، الا تري أنه إذا خطب الكاتب الملاق عن درلة من الدول الواسعة التي يكون اسلطانها سبف مشهور، وسعى مذكور، وبكث على ذلك برمة بسيرة لا تراخ عشر سنين فإنه يدون عنه من الكاتبات ما يزيد على عشرة أجزاء، كل جزء منها أكبر من مقامات الحريري هجماء. (الوقف من القصيص سر ١٢٤).

- ترزأ أمين صراماء إبداع، يوليو ١٩٩٦ العبد السابع ص ١٠٠٠.

۹. نفسه

۱۰ با تقبینه.

11. ibus au [-1]

۱۱ - نفسته من ۱۱

١٢ - عفاف السيد، ديراثر مقرغة، ابداع، براين ١٩٩١، العيد السابع، من ٨٧.

١٤ ـ تقـ

ه۱ ـ نفس

. ١٦ . مارينا سناج، دهدود هرية التعبيره، ترجمة: طلعت الشايب، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥.

١٧ ـ انظر: نفسه، ١٠٢ ـ ١٧٥.

شاكر عبد الحميد

صورة الذات وصورة الأَخْر ضرواية مكايات الدندش لأعمد النيغ

وحكايات المندش، هي الجزء الثالث من خماسية والناس في كفر عسكر، التي يكتبها احمد الشبيخ عملاً متميزاً عن القرية المسرية في النصف الثاني من القرن المشرين.

الإجزاء التي صديرت من هذه الضماسية هي «الناس في كفر عسكر، ومكاية شرق، فم «مكايات اللدنش» وهذه الاجزاء يمكن قراشها باعتبارها اعمالاً مستقلة كما يمكن إن تقرا باعتبارها نقل حلقات متصلة من عمل روائي واحد كبير ومشيز فهناك مثلاً شخصيات قام على اكتافها عبد أحد الاجزاء «شخصية شدق» في «حكاية شرق» مثلاً تجدها نظهر بشكل هامشي أو جزئي في عمل أخر (شخصية شدوق في حكايات المدندش مثلاً) وهكذا.

الدندشة تعنى تعدد الالوان والملابس والأمزجة، وهي تعنى أيضًا التنوع في الرحدة، فمن بين مجموعة الألوان - الاقمشة - المبيغات - البشر .. إلخ تصبح الدندشة هي الحالة البارعة أو الظاهرة أو المتجلية بفعل قوة ما خفية تجمع بين هذا المتناشر كله في وحدة واحدة.

الدندشة حالة خاصة بالبلدة، أو الكفر، الذي تدرر بين جنباته الرواية، وهى حالة خاصة به حسسنينه المندش الشخصية المصورية فيها، وهى ايضاً حالة خاصة بالرواية ذاتها التي تجمع بين دفقيها كل هذه الشخصيات التاثرة والمتنوعة، ولكنها المرتبطة في نفس الوقت، برباط خفى ما يجمع بينها.

يصبعب أن نتصدت عن كل صصاور هذه الرواية المتميزة، ونكتفي باختيار محور واحد هو: صورة الذات وصورة الأخر، كي تتحدث عنه بعض التفصيل.

صورة الذات وصورة الآخر:

صورة الذات هي مجموعة الخصائص أن الصنات لتي تنسبها إحدى الشخصيات لنفسها وتراها مصاعبة لها ومستمرة معها، أما سمرة الأخر فهي مجموعة المصفات والخصائص التي تنسبها الذات للأخر المجدوب الذكر أن الذات قد تكون ذاتًا فربية خاصة بشخص واحد لا غير وقد تكون ذاتًا جماعية خاصة بجماعة ما أو أمة ما وكذلك الحال بالنسبة لصورة الأخر قد تكون خاصة بفرد أو جماعة أو شعب أو أمة، وتتحدث أرباً عن صورة الذات الفرنية كما عبر عنها محسنين المندش الشخصية المورية في هذه الراوية.

أولاً: صورة الذات القريمة

وهى تظهر في المالات التي يظهر فيها الضمير «انا» على نصر مباشر أل غير مباشر أهم غصائص صورة الذات الفردية كما تكشف عنها الصفات المباشرة أو غير المباشرة التي ينسبها حسنين المدنش لنفسه هى:

 ١ . تنوع الإهتمامات والإمكانات دون الومسول إلى مرتبة التمكن من اي منها:

هالمنتش هو حالاق القرية ومداوي جرامها وهو طبال الكلار ويتداره، ونداب المؤتى، والمغورون، وهافظ تصف القران، ومكانا فإن صورة المنتش هنا مى صورة أقرب ما تكرن إلى الصورة التي عبر عنها للثل الشميي القائل مسيع منتايع والبخت ضايع».

٢ - الميل إلى التقليد والمحاكاة والسخرية:

فهو قادر على تقليد أصنوات أهالي القرية وطرائق مشيهم وطرائقهم في النمنصة والنداء وغير ذلك من السلوكيات.

٣ ـ بقة الملاحظة:

شهو يعيش وسط الناس ويراقبهم ويظهر عيويهم «يتقرج عليهم ثم يقرجهم على أنفسهم».

£ . المشاركة دون مشاركة:

فالبندش له نصيب في كل نبيحة، لكنه نصيب قلبل، قليل مثل عظه في الصياة، وهو رغم الفقر وقلة الصيلة (محسوب حسابه) لكن إحساس الآخرين به بشكل عام ضمعيف وهامشني ومؤاتره وعباس تدور داخل للبنيش دائمًا صراعات كثيرة بين البوح والكتمان، بين الإجتفاظ بأسرار الرجال والتساء أو الكشف عنهاء الملام على كل شيء، والذي يشحر دومًا أن لسانه مظورت يوشك أن يرميه دومًا في الهلاك لولا لجام العقل وهو يعاني دومًا هذا الصبراع لأن لديه دومًا رغبة في البوح، وعندما يقشل في البوح لأخر، لصديق أمين، ببوح لنفسه بكل الأسرار، فهو يقول مثلاً لنفسه انصح مساهبك من الصبح لحد المُنصى.. وامسك لسائك حتى لا يقلت مثل جبواد جنامح ملا لجنام ويقبول الكلام الصبريح، الكلام الصريح يا مدنيش يكره فيك الأكابر ولا يصمى الفقراء أو الطالعين على السلم، يقول عن نفسه في أحد المواقف موعدت العمدة مرة ولكن وعد اللسان شيء والقدرة على إسكاته شيء اخره.

الإحساس بالقكاهة والخيال الأسود:

فالمندش ساخر دومًا من نفسه ومن الآخرين وهو لا يستطيع آحيانًا أن يمنع نفسه من الضحك في مواقف تشير عادة البكاء، من ذلك مشلاً ما حدث من ضحك هستيرى مفاجئ ومستمر انتابه خلال جنازة درجب الاعور، هين تذكره وهو في مواقف عديدة خلال حياته

وهو ينافق ويرجو ويتمنى.. إلخ. ثم وجده الآن في هذه الحالة النخامة المرربة.

١ - الرومانسية:

فرغم ظروف شديدة القسوة يقول المندش إنه من المكن أن «يعشق الرجل امراة بسبب انتظام اسنانها وينسى انها بريرية».

٧ - الشعور الدائم بالعجز وقلة الحيلة:

فهو يصف نفسه كثيراً بأنه «الظبان الحاوى فاعل الافاعيل الذى لم ينتصر على من يعاديه مرة فى عمره، وأنه «مجرد طبال ونداب ومناد وحافظ كلام فارغ أضحك به على العيال».

وأنه أيضًا «القرال الذي يحتال كل يوم لكي تستمر الحياة، ولكن أحمى نفسي من اكتمال الهزيمة، بلا سند حقيقي يسندني. لا عزية ولا أرض ولا دار عليها القيمة، وإنه أيضًا بضّمًا بضّمًا مصاط بالأعداء المنظورين وغير المنظورين وغير المنظورين وعاديني في الكفر فقرى وقلة بختى والجهل المنظورين.

٨ ـ الشعور بالظلم:

يشعر المدندش أنه متميز وأنه مختلف، وأن لديه طاقات وإمكانات ليست متوفرة لكثيرين لكنه يشعر أيضًا بوجود ،قسمة غير عادلة ورثناها دون أى اعتبار للقدرة».

ويقول أيضًا وتصبيبي من الدنيا أن أكتفى بالنظر والسماع والقول، ويقول كذلك ولا زوج لى ولا خلفة ولا حتى علم في المستقبل،

فالمندش يعيش وسط الناس، يلاحظهم، ويتصدخ
معهم، ويشاركهم مناسباتهم المنطقة وهو كثير السفر،
كثير المرفة بالناس، كثير القراءة، ولو عن طريق اسرقة
الكتب، راغب في العلم والمعرفة، راغب في التواصل مع
الأخرين، يتمنى حب النساء ويتمنى أن يكون له ولد، لكنا
يشعو في نفس الوقت أن الدنيا تتجاهله ومن ثم فهو يريد
عليها بالثل بأن يتجاهلها فيقول عن نفسه ،تبارك جل
شانه أعطاني حس الفقراء الذي لا يخيب وزرع في قلبي
التجاهزة قعوفت أن الدنيا برطوشة قنيمة يسكنها التراس
ويغطيها، وأن الأكابر مناظر، والسواقي تنيرها المواشى
وإن الشمس رغم قوتها وشدتها لا تقتل ديد الأرض،
ويقطيها، وغن الأكبار مناظر، والسواقي تنيرها المواشى
وأن الشمس رغم قوتها وشدتها لا تقتل ديد الأرض،
ويسيت كل شيء ربما بعدها هان عندي أي شيء، عشت
على هواي، إن كان لي هوي، محبرسًا باختياري في
حديد الكلره.

١٠ ـ ارتداء الإقنعة:

فالمندش رغم علمه ينظاهر بالجهل، ورغم معرفته يتظاهر بالبلامة ورغم وعيه ينظاهر يضياب الوعى هو دائمًا برتدى قناع الجهل ويقرل عن نفسه جمهلي في الكفر اكرم من معرفقي، جهلي، او ما يبدر لهم انه جهلي يعيشني بيغهم. وإذا ظهرت لهم معرفتي بالأشياء جرجروني إلى سكة للشاكل وعاصوني بالهياب، ويقول ايضاً حجهلي يعيشني ومعرفتي تهينني وتظلل قيمتي.

١١ ـ السدَّاجة والميل إلى التصديق:

فعندما وعدته البدرية (وهيبة) التى عشـقها انها ستعود مرة أخرى بعد أن خدعته بحبها ظل ينتظرها طيلة حياته وطال انتظاره لها ولم ترجع أبدًا.

١٧ ، الشعور بالوحدة والاغتراب:

يقول المندش كثيرا عن نفسه «أنا وحيد» وهو رغم وجه وهو رغم وجه موات الشريب القطوع من شجرة الأموات ويقول عن نفسه «أنا الغريب القطوع من شجرة الأموات ويقول ايضًا و الأحساب لي رغم صا يبدو لي في لحظات الانيساط أنني مصسوب ووحرصب ومطلوب، لكن في اللحظات الصاسمة أراني في هامش الهامش اكبايد المكوت رغم امتلاء القلب برغبة المسراخ وقدرة اللسان على البوح والشرح والكلاء. كانني مقطوع اللسان بالقفر والمديز وعدم الاستثناد المطيقي إلى أي شيء أو أحد، والمدين بعد كل هذا الزمان من السمى قاصية، ريما يوسيني مرض فلا أجد من يرماني أو يحويقي بالعطف

إن صدورة المدتش هنا هي اقرب ما تكون إلى صدورة اللغويب كما عبر منها «ابر حيان التوجيدي» حين قال في كتابه «الإشارات الإليهة» واصفًا الغويب بنّه «من ليس له نسب» من ليس له في الحق نصيب» وانه إن حضر كان منظمراً، الغويب من إن ورايته لم تصرف، وإن لم تره لم تستشرق» وانه «من إن القبل لم يوسع له، وإذا اعمرض لم يوسع له، وإذا المعرض لم يوسع له، ويوسل التوجيدي إنها إلى ممثل لغرب طال سفر ذره ويقول التوجيدي الإنه من غير هذب، واشت صفره من غير تقصير، ويقل عناؤه من غير جدوي».

١٣ ـ الشعور بالهامشية:

نتيجة للإحساس بالوحدة والغرية والاغتراب وعدم المساس المندش المساس المندش

بالهامشية دكيف دوختنى الدنيا وحرمتنى من القدرة على الرد كيف سلبتنى كل الصقوق ووضعتنى في خانة الشعف المنافقة على الصقوق ووضعتنى في خانة المضعف والمصادرين، وعلى أي اساس الخدت منى واعطت لمن هم أقل وعيًّا وإحساسًا بالناس وتصاريف الأحموال؟ مطرود انا في كل مكان وإن كنت موجود في لل الأحارى، وإيضًّا ما سبق ذكره في القفرة السابقة «أراتي في هامش الهامش كابد السكوت رغم امتلاء القلب برغية الصداخ، الخ،

١٤ ـ الميل إلى التلون وفقًا لما تقتضيه المواقف:

المندش عبارف ويتظاهر بالجبهلء فناهم ويتظاهر بالمته، بعيد وقريب، ومرتدى أقنعة، وقد مر بموقف عنيف في جماته جمنما جاول العمدة استدراجه كي يشي بمديقه سيد أفندي عوف الذي كان الدندش يحبه، جلس مم نفسه وفكر وقال بأن «سلوك المرء بتوقف على فكرته عن نفسه وعن الأضرين، (هذا كالم صريح عن أهمية فكرة مسورة الذات وصبورة الأغبر حتى لدى المينيش نفسه) وقبال مان الإنسيان بمكن أن بكذب من كثرة الخوف أو احتيالاً للحصول على وجبة بسمة» وأنه أيضًا بمكنه دان بسياير أي وأحيد من أمل الكفير في كلامه عن غيره، كل واحد في نفسه سلطان ويحق له أن يرى نفسه أفضل أو أقوى أو أضعف أو حتى أغنى من غيره أو أفقره ثم استعرض الدندش حالاته نفسه جينما يمِد نفسه مضطرًا للتعامل مع الناس دعندما أسمع فلابد أن أسباير وأدعم وأشبجم وأهدى وأحيانًا أضبع على شبعلة النار مزيدًا من السيبرتوء. اشبعلها نارًا صامية وأنا عارف عدودها ومداها وإمكانياتها.. وفي أوقات أخرى أقوم ببور عسكري الطافي جامل الخرطوم

ا لكبير الطويل والماء يتدفع بشدة لتخمد النيران في الصحر وقت، أقوم بذلك أحيانًا، كل وقت له أذان كما مقولين.

١٥ - الميل إلى التقلسف والرؤية الكلية للواقع والحياة:

فسلندندش له اراء في البسشس وسلوكساياتهم وشخصه والدع والدي المقتر والفني وحول الشفير والفني وحول الشفيرات التي تصدت في المجتمع ومجول الصيس أو السجن، الذي وداس يعنف من الضبح والشخول بحريتك. الحبس أنواع والقساء ذلك الشرى والشخول بحريتك. الحبس أنواع والقساء ذلك الذي من الشحود بضبيق الدنيا حول النفر منا. ذلك المسكد في الوجه». كما يشحر المضيق الذي يسك كل السكك في الوجه». كما يشحر المندش بالفيظ من فؤلاء البشر في اماكن عديدة الذين عاشرا أعمارهم عبيداً مع أن المحرية كانت في متناول أيديهم ويقول دحتي لو كانوا المقرر الفقراء أو أعجزاً العبيرة أو المنطف المكرمين، فكل ذلك لا يمنعهم من أن

١٦ . الاحتبال:

يرى المدندش أنه في مسواجهة إعسراض الدنيا وتجاهلها له وقلة حظاء وشعوره بالفقر والعجز والإحجاط على نحو دائم لابد له من وسيلة يواجه بها هذا السالم القاسى، وقد وجد أن أنسب الوسائل بالنسبة أن كان في مثل حالته في الاصتيال ولذلك يقول عن نفسه «البهطول الناصح يحتال على الدنيا ويلاعب خلق الله، يهرب منهم إذا كان الهرب ضمرورة ويداديهم إن افلح، وإذا انظبت الدنيا فلا مانع من أن ينظل البهلول ويسبح مم التيار».

١٧ - الازدواجية والانقسام:

البهاول البهاول حسنين المدنش منقسم مردوج متعد الشخصيات يحادث نفسه ويجاورها ويتحول إلى «إنسان وشيطان، ملاك وإنسان، رجل وامراة فاجرة، طل وكهل، معلوك وماكات، حاكم ومحكوم، كما يحضر مع هذه الثنائيات احيانًا شخص ثالث لا ينحاز لاى من العارفين على حساب الآخر، شخص اكثر مقلاً واتزانًا هو مركب النقيضين إذا استخدمنا مصطلعات هجهل.

١٨ - حالم بالطيران:

تكثر لدى المدنش الأحلام التي يتحرك فيها بحريته طلبقًا في فضاء الكون، يحلم بطيرانه وتحركه حرًا هروبًا من قبود الحياة والذات الكثيرة التي يرسف فيها يعلم بأن يحلم قبود الفقر والوحدة والشعور بتفاهة الحياة.

١٩ - الرغبة في التحول والتغير:

بدات هذه التصديلات صينما شارك المدنيش إبان المدنيش إبان المصرية وجوده في النوبة في عملية سرفقة لهمش الآثار المصرية القنيض عليه وعقابه، وقد كانت هذه العادثة بداية التحول في مشاعره الخاصة نحر الوطن «اكتشف العادثة بمرود الأيام أنني كنت أعمى القلب، لأنني وأنا وأحد من أولاد البلد المسلوب كنت أسليها وأحسيني من الشملاره. كذلك كانت خبرات القراءة والاطلاع على الكتب والتمامل مع المقتفين في القاهرة من أسباب حدوث تغيرات كثيرة من المتلفقين في القاهرة من أسباب حدوث تغيرات كثيرة غيض طرائق فيهم وشمور وسلوكيات المندش وزانا قرأت بعض هذه الكتب، وكادت أن تبدلني، تغيرني، تنزع عن جلدى جلدى، وتقايني بجاد غيره، لكنني كنت مزروعًا في طين الأرضي.

على أن هذه الرغبة في التغيير تظل كامنة عند حدود الرغبة ولا تخرج إلى سطح الفعل إلا تليلاً.

٢٠ ـ الوعى بالخصال الإيجابية في الشخصية:

رغم المصائص السلبية الكثيرة التى نكرناها عن المندش فى ضوء صورته عن نفسه إلا أنه يرى نفسه إيضًا على أنه يمثلك العديد من الخصال الإيجابية لعل إهمها ما يلى:

 الرغبة في التمرد على الظلم ورفض العبودية والقسمة الطالة.

ب. إمكانية الكلام في الوقت المناسب: رغم محاولاته الدائمة للكتمان وعدم البوح يقول المندش «لكن يا سادة هل كان يجبوز لرجل منثلي ضبرب الدنيا برطوشه إن

د - الجرأة المدودة: فهر يقول داعيش بجرأة من يمك أى شىء مطلوب يملأ ذواء البطن، كل شىء يسد الجرح مسموح لامثالى اخذه،

د. التشكك الإيجابي فهو لا يقبل الأمور على علاتها،
 ولا يصدق كل ما يقال له، بل يعيد تقليب الأمور على
 جوانبها المختلفة أملا في الوصول إلى المقتفة.

ه. حب الوطن: طهو يتمدت دائماً عن نفسه عن أنه رغم غربته واغترابه يشعو بانه مزروع في طين الارض، محميًا برائحة الطيفان ونسيم الفجو وغبت الناس وحيطتهم ويقول أيضًا «أراني مثل بذرة أو حبة مدفونة في طين الكفر خروجها مون وفناء».

و ، الإحساس بقيمة الذات: فهو يقول عن نفسه أنه رغم ظروفه الصحبة والقاسية ورغم خبراته المريرة في الحياة ولم أضدم أو أنضدم أو أخور، وأنه أمضًا

وشخص مهم وله قيمة وأنه، مجسوب حسابه وله امتيازه الخصوصى عند الأكابر والأصاغر».

ز - النقد الذاتر: فالمندش ينتقد ذاته ويلومها، وينتقد اثناعته ويضاء بالقلياء وينتقد حبه البالغ النظرف للناس، والمكفر، ويربى ان عيبه الاساسى هر انه كان يمشى في بعض الاوقات وفي ركاب السادة ومشاريع السادة، يطعمونني مرة فأصير من الاتباع، وفياً اكثر من كلي، وطيحًا اكثر من همار، ويعديدًا أكثر من ارتب. ولابد اننى ساعدتهم على اختطافي من نفسي».

- المدندش أيضًا حالم بالعدل شاعر بالظلم ويرى الدنيا ثابتة رغم تغيراتها وأن العدل اساس الملك.

الخلاصة:

يدكنا القول بان خصال الدندش هنا تكشف عن حالة فريدة من الدندشة، حالة اجتمع فيها كل شيء، الشيء ونقيضه، الخصال السلبية والخصال الإيجابية، وهي نموذج مسئر فريد للشخصية المصرية بمسترياتها المشقة وغير المشقفة خاصة خلال النصف الثاني من القرن المشرين مع التحولات الهائلة في بنية المجتمع بدءًا من شرية ١٩٥٢ وانتها، بالانفتاح والنفط والخصخصة والصلح مع إسرائيل والهجرة الهائلة التي طرأت على الدول المصري،

المنتش إنن هو تقناع اختفى وراء المؤلف كي يقول لنا ما أراد أن يقول» عن هذه التحولات الهائلة في بنية الوطن وفي بنية شخصياته بشكل عام. والخصال التي حددما المؤلف لهذه الشخصية كنا صورها وكما رصدنا بعض ملاحها هي على النحو الثالي:

تتوع الاهتمامات والإمكانيات دون الوصول إلى استرع الاهتمامات والإمكانيات دون الوصول إلى والسخيرة . دفة لللاحظة ، المؤل إلى التقليد والمتكانة مسراع العقل واللسخية . دفة لللاحظة ، الشاركة دون مشاركة . الأسود . الرومانسية - الشعور الدائم بالمجز وقاة الحيلة . الشحور بالظام - العزبة في الشعور بالكوحدة والاغتراب . الشعور بالكوحدة والاغتراب . الشعور بالكوحدة والاغتراب . التنافيات والرفية الكلية ، الميل إلى التقون وفقًا للمواقف . التنافيات والرفية الكلية ، الميل الإصتيال ، الازدواجية والانتسام ، المنام بالطهران ، الرغبة في التحول الإيجابي . الشبكان الإيجابي . حد الوطن ، الإصدان بقيمة الذات . الشبكان الإيجابي . حد الوطن ، الإصدان بقيمة الذات . النقد الذاتي . العم بالطالف . التعالى النقد الذاتي . العم بالطالف . الإسماس بقيمة الذات . النقد الذاتي . العم بالطالف . الإعماس بقيمة الذات .

هذه الفصسال فيها الكثير من الجوانب السلبية، وفيها بعض الجوانب الإيجابية دين شك، وفيها ايضًا العديد من المحاول العقلية المدونية (نتوع الامتماءات، دنة الملاحظة مثلا) والعديد من الخصائص الوجدانية ال الذاوية (الرومانسية - الشمور بالعجز - العرف عن الدنيا والإقبال عليها مثلاً) وبها أيضًا العديد من الخصال القاعلية الاجتماعية (الشاركة دون مشاركة - الهامشية - الاغتراب والوحدة مثلاً).

وهناك بعض الخصال تقترب بصاحبها من مشارف المرض النفسى (الازدراجية والتعددية مثلاً) والكثير من السمات التي تقترب بصاحبها من المصحة النفسية والتوازن (الإحساس بالفكاهة ـ التمرد ـ الرغبة في التغيير ـ الإحساس بقيعة الذات مثلاً).

على كل هي صورة خصبة لشخصية خصبة قل أن تجدها بهذا العمق في الأدب المصرى والعربي الحديث.

ثانيًا: صورة الذات الجماعية:

مسورة الذات الجماعية ليست هي صدورة المدشرة،
لكتها صدورة الذاس أو الجماعة المتكنية من خلال عين المنتشرة، مثل المنتشرة مثل المنتشرة من خلال عين المنتشرة المصروة الجماعية التي المنتشرة المصروة الجماعية للكثر الذي تحيا فيه وتتحدث عنه مرة بكلمة «الكثر، ومرة المكشرة ومن المكشرة ومنات المديد من المناسلة المائية في محالم الذات الجماعية تنقق في جوهرها مع خصائص الذات الفردية التي تحدثنا عنها سابقًا واهم هذه الخصال الذات الفردية التي تحدثنا عنها سابقًا واهم هذه الخصال الذات الإماعية بما يلي؛

ا. غلبة القيم المادية على القيم المعنوية أو الإخلاقية: فقد اصبحت منظومة سلم القيم الخاصة بالناس في الكفر (أو في اللوان عموماً، دالكور صورة مصدفرة له) في إعلاء قيمة البشر بقدر ما يمتلكون من مال وخفض قيمتهم بعدادر ما لا يمتلكون من سال. كذلك تغيرت نظرة الناس للموتى وللأهياء فالموتى سريعًا ما يتم نسيانهم ويتم الإقبال على الحياة بلذاتها المقاحة في نهم غريب ترفق صدود حمازة الصبول عصسران مع زواج ابن النسافة من بنت نفيسة، نسي الناس الجنازة وانشغلوا بالفرح والطعام.

٧ . الازدواجية والنقاق:

وهى تبدو في إظهار الشياء وإخفاء الشياء أخرى وكما ظهر ذلك في مواقف عديدة في ثنايا هذه الرواية،

وقد اشار المدندش إلى ذلك في مواضع عديدة حين قال وفي كنزنا النقوش بكل الأفران ينطق اللسان احياناً بغير مــا هو في القلب، وروما في مــثل هذه الحــالات ينطق اللسان بحماس اكثر ويراحة اكثر و وايضاً للناس في كفرنا قدرات مشهورة في التظاهر بعكس ما يحرفون.

٣. القابلية للاختراق:

فالكفر كما يصوره الدندش «مفتوح من كل نواحيه على البحرى ناس تدخل وناس تخرج».

التراتبية الطبقية:

ويظهر ذلك في تكرار ذلك أمثلة من قبيل «اللي ليه ظهر لا ينضرب على بطنه» ومثل «المين لا تعلو على الماجب» ومثل «الياه لا تجرى في العالي».. إلخ.

ه. الإنشغال بالسياسة والعزوف عنها في نفس الوقت: هرغم انشغال الناس بهذه الشغيرات في البائي والسيارات والأجهزة والسلوكيات والقيم إلا أنهم لا يعتبرون ذلك من قبيل السياسة، فالسياسة لها ناسها في رايهم والسياسة في كفرنا كما قال المنفش هي دافعة عيش وثب وسمكن يريح النفر فيه جنبه ويقيه سخونة المر في الميف ورعشة البرد في الشتاء».

السياسة كذلك هي «شاى وسكر وزيت وبقيق وسمن وقرش جارى في الجيوب ووسداد للديون».

ويتسما لل المنفش قائلاً «مالنا بالسياسة؛ وهل نفعتنا السياسة ابدًا. ويقول ايضًا «الناس في كفرنا

وكل الكفور المجاورة تموت بالمرض الناتج عن الإهمال والجوع أو تموت بالغدر مثل سيد افندي».

فى السياسة يتحول كل الناس إلى دبهاليل، كما يقول المدندش وحيث دتعيش البهاليل امثالى على طاعة الحكام، بإشارة من اصغر خفير أو شيخ خفرا، ينقلب ميزان الدنيا من الأبيض المزهر إلى الأسود الفطيس:

٦ ـ المكر والكتمان:

وهى ترتبط بالخاصية السابقة وريما كانت نتيجة لها: وهنا يقارن المندش بين ناس الكفر وناس البنادر فيضول «الناس في كفرنا مثل الإبار الفويطة يصمعي الموصول إلى قدارها، ولابد انهم يختطفون عن ناس البنادر، ناس يطلقون الذكات ويقولون الراي اعياناً دون لف أو دوران.

٧ ـ القناعة:

فالناس في الكفر كما يقول المدندش قانعون بالستر رعشاق للفير درغم وجود النماذج الشرهة الجشعة التي تسعى نمو مصالحها فقط، ورغم تكاثر هذه النماذج على نحو سرطاني خاصة في السنوات الأخيرة.

٨ ـ البندشة:

للدندشة أيضًا خاصية للكفر مثلما هي حالة لأفراده، وهي تجد تحققها الخاص في شخصية حسنين الدندش ذاته، ولعل من أبرز الرسائل التي استخدمها الكاتب للتعبير عن هذه الحالة ما يلي:

 إطلاق أسماء وصفات الألوان المختلفة على الكفر (ومن هذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر: الازرق -البنفسجي - الزهري - الأخضر - الوردي.. إلخ).

 ب-إطلاق أسماء الفاكهة المغتلفة على الكفر (ومنها على سبيل المثال لا الحصير: التفاحى - المشمشى -الليموني.. إلم).

ج - إطلاق بعض اسماء الحيوانات والطيور على الكفر مثل: البقرى - العندليبي - السنجابي.. إخ).

د - إطلاق بعض صفات البشر على المكان، فالكفر يوصف بأنه: (ملاوع - هفتان - حنبلى - غفلان ـ سهران... إخ).

ه - إطلاق أسماء بعض أسماء المأكولات والمشروبات على الكفس مثل (الخروبي - الكموني - القراقيشي -المستكاوي .. إلخ).

و. وضع كل المسفات الخيرة والشريرة، الإيجابية والسلبية ونسبتها إلى الكفر وياس الكفر فعملية وضع المُختلف والمتنافض مصاً في بوتقة ومات هي المنشة ذاتها، وقد أشرنا إلى أهم هذه الصفات والتي لمل من أبرزها: الازدواجية والثفاق . غلبة القيم المادية . الكتمان . القناعة . المبالغة . الانشفال بالسياسة (كلامً) والعزبات عنها (فعلً).

ولا تكتمل هسورة الذات القردية أن الجماعية إلا بمديثنا عن مسورة الأخر كما عبرت عنها هذه الرواية:

ثالثًا: صورة الآخر:

الآخر قد يكرن داخل الكفر بمعناه المصد، وقد يكرن خارجه، وهنا يتصدث المندش عن دناس البندر، أو ما شبابه ذلك من التعبيرات. الآخر بشكل عام في هذه الرواية هو منا لكنه لا ينتمي إلينا ومن ثم لا نتوحد معه بل نلاحظه ونشقد، وزنوفسه، وقليلا ما تحت عمليات

التومد الإيجابي هذه (كما في حالة صورة الآخر المثقف سيد عوف مثلاً).

وأبرز صور الآخر في هذه الرواية هي ما يلي:

١ . صورة العبيد وصورة الأجرار:

والعبد كما رأه المنتش نوعا «بريري وغير بربري» والحر نوصان، بربري وغير بربري، والعبيد ليس بالفسرورة أن يكون لهم لون أسسود. قد عرفت على أمتداد العمر الذي عشته والناس التي عرفتها والبلدان التي زرتها والبيوت التي دخلتها عبيداً ببشرة ناصعة البياض، عبيداً بعضي كلمة عبيد، في مراكز صعترمة وجلدهم ابيض، نفوصهم تقر الضيم، وعلى استحداد تغشل الإداري كل الإداري،

٢ - صورة السلطة:

وهي تمثل صراتبها في هذه الرواية بدءًا من سلطة الخفيد والمصدة وانتهاء بالسلطة الطبا في البندر، فالخفيراء مثلاً كما يراهم المندنش ولهم طبع واحد، يتباهون بالسلاح المري في الدوار، وقد يرتبف الواحد منه وهو يحمل السلاح في الدول إذا سمع بدخول شقى إلى زمام الكفر او عبور جماعة من أولاد الليل من سكة الكفر الزراعية، والمعدة كان وقادراً فاجرًا بهق، لا ضحل ولا حياء والمينان الضيقتان تتسمعان غضباً في صحاولة للتفريف، وهر أيضًا «يحاول أن يثبت للناس في الكفر أنه قادر وعادل ولا يضاء والمراد والمنات المسهدة عن المق شعرة، ينرح الكفر المسال والبسطاء وضدهم، دون رحمة.

والسلطة بشكل عام في الرواية (ركما يمثلها الصول عسران أيضاً) تحمى اللصوص كما في حمايته لابن النسافة

الذى يتأجر فى حديد التسليح والطوب الأحمر والأسمنت وزيت التموين وعلف المواشى والسماد والورق الأخضر».

وتحشير ايضًا في الراوية صبور قنادة محسر المروفين السابقين أمثال الملك فاروق ومحمد نجيب وجمال عبد الناصر والسادات ويتم رصد موقف المندش وكذلك ناس الكفر من كل منهم.

وتحضر كذلك صدورة سليمان (العقيد السابق في الجيش) الذي يتاجر في كل شيء وينجع في الانتخابات ويمارس الكذب والخداع للناس.

٣ ـ صورة النسافة:

وهى من الشخصيات المحررية فى الرواية، وقد بدات بأن كانت تنسف (أي تنقى أو تنظف) المجبوب من خلال غربلتها بالغرابيل المناسبة، وكانت تعرف طوال الوقت أغراضها وتحققها وغرضاً إثر غرض، كانت تعرف كيف أولى من عد تخاصم ومتى تتساهل وتصالح أو تساهم أو حتى تتساهل للمصول على عقو الخصوم، استوات على اشياء كليرة فى البلدة لكن الأمور انتهاء بها إلى أن على ماع كل شيء.

ة ، صورة سيد عوف:

وهو المثقف النبيل النقى الذي توحد المدندش معه وتعنى أن يكون مثله، لكن الأصر انشهى به إلى أن قـتل غدرًا على حدود قريته بإيماز من السلطة السياسية.

وهناك صور اخرى للأخر داخل الرواية كما في صورة الشيخ المربى المسن الذي يجيء للزواج من فتاة

من البلدة وتهرب، وهكذا فإن صورة الغريب الذي يجئ ويعظى بخيرات البلد أو ألكفر من الأموال والنساء (كما في حالة النسافة ويعيبة والصحول عسران والشيخ العربي) كلها إنما تؤكد فكرة خاصة في الرواية عن البلد وهي أن مغيرها لغيرهاء وهي فكرة تضاف إلى الافكار الأخرى التي سبق أن طرحناها حولها.

في عمر أحفاده، وكذلك صورة الفجرية «وهيبة» الغريبة أيضًا التي تجيء لتشغل المندش وتكسب أموالاً كثيرة

تمثلن هذه الرواية بالنساذج البسسية وتعتلئ
بالمكايات حولها، وهناك حكايات تتولد من حكايات على
نسق الف ليلة وليلة، وهناك مثال شعبية وأغاز وإشعار
وتعبيرات شائعة وسخرية ومغارقة وحكاية تذكر بحكاية
ويطل ليس بعطا، ومقاطع موزينة وسقفاة ولغة للاحييا
المسيلة دون أفتتمال ولمة فصحص شديدة الرمسانة
والتهذيب، وبراسة عميقة للشخصية المصرية بتنزعاتها
المشتلفة كما تتبدى الآن، وعالم يتم رصده على نحو
الكفتلة كما تتبدى الآن، وعالم يتم رصده على نحو
التكانا على خصال الذات الفرية والجماعية، وخصال
الذات الفرية والجماعية، وخصال
الذات الفرية والجماعية، وخصال
الخشصية المنشئة المفرية والجماعية، وخصال
الخشمية المتبيزة الفرية الاجتماعية المتبيزة التي
المجمع الكاتب الكبير احمد الشميخ على نحو فريد في
هذا الجزء المنفصل التصل من خماسية الرايئة الهامة.

الهوامش:

- Frager, R. S. Fadiman, J. Personality and personal Growth. Cambridge: Harper, 1984 (1)
 - (۲) أحمد الشيخ، حكايات البندش، القاهرة: روايات أ لهلال، فبراير ١٩٩٦.
 - (٣) أبوحيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٨١.

طلعت شاهين

أغنيات امرأة معشوقة

شاعرة الأوروجواى، خوانا دى إيباربورو

ظهرت في الاورجواي، عام ١٩١٨ مجموعة شعرية، جذبت الانظار في كل آمريكا اللاتينية، وكانت بعنوان الفات الماس، وهي لكاتبة ريفية اسمها وهسوانا فرتاندوش، كانت ابنة لاحد المهاجرين الجيليقيين (إقليم يقع شممال غرب إسبانيا)، وكان أبوها فهيستنتي فرتانديش المعروف بعشة للشعر.

ظلت خوانا تكتب لسنوات طویلة نكریات طفولتها على طریقة ابیها وشمكاواه الجمیلیة التی كان پرددها للشاعر روسارلیا كاستور، وكانت خوانا سعیدة فی طفولتها ودرست فی مدرسة دینیة سرعان ماهجرتها لان انتظام القاسی كان صعبا علی خیالها المتفجر، ثم تزرجت من القبطان البحری اوبكاس ایباربورو، بعد قمعة حب غامرة، وكانت اما حنونا وعطوفا علی ابنها الرحید خوابع فیسار، الذی كان یعتبر اجمل قصیدة، ال القصیدة الحیة كما كانت تسمیه.

بعد كتابها الأول، صدر لها «الإناء البارد» عام ۱۹۲۰ مما اهلها لتكون صحل اعتبار وإعجاب اعظم کتاب تلك اللجفة، وكانت صحل اعتبار وإعجاب اعظم کتاب تلك اللجفة، وكانت صحف سمان ماوتين من الأوروجراي وخوسيه سافتوس المناوين من الأوروجراي وخوسيه سافتوس لها، ولني اتناوا لها حفلا مهيبا تكريما لها، وانضمت بعد ذلك إلى أكاديمية اللغة في الأورجراي عام ۱۹۸۰، ثم نشرت عدة اعمال شعرية منها؛ «وردة الرياح» عام ۱۹۲۰، ووضياع» عام ۱۹۰۰، وونسياع» عام ۱۹۰۰، وونسياع، عام ۱۹۲۰ وونسياع، عام ۱۹۰۰، وونسياع، عام ۱۹۰۰، وونسياع، عام ۱۹۰۰، وونسياع، عام

1907، وربما كان عملها الأول هو افضل ماقدمته من أعمال شعرية، فقد أهدث ضبية بسبب الروح الشبابية التي كانت تنطق منه، وكذلك الصنفاء الروحي والتفاؤل والحبوية التي كانت تشف عن القصائد التي تضمنها.

كان غناؤها نشيدا للانتصار على الحياة والحب، والاستمتاع الكامل بالحياة، وفصوية الطبيعة ووفاؤها كانا من المؤضوعات المفضلة لديها، كانت أشعارها كانا من المؤضوعات المفضلة لديها، كانت أشعارها كانت خوانا تغنى لانطلاقة الشباب، والرغبة في أن تتمتع بكونها أصرة مصعصوقة من رجل يمثلك كل ذرة في جسدها، وهو ما يتجسد في كل أبيات قصائدها، ومعت الموت كان أبد مذافه الخاص، لأن الحياة هي إعراب عن خصرية الطبيعة، والموت هو موزة إلى الأرض للتعبير عن الصياة بشكل أخر، وجسد المراة كاس ياخذ ويعطى الصياة بشكل أخر، وجسد المراة كاس ياخذ ويعطى الصياة بكالكهة مزدهرة نضرة.

من أهم كتابتها الناضجة مجموعة مضياع، التي تعبر فيها عن مشاعرها إزاء لحظات الحياة الخطرة، «الموت هو عورة إلى طهارة الحياة البدائية، عورة إلى طهارة الملائكة، الشفافية الصالة، وهي الصنفات التي وصفتها بها الباحثة دوورا إيسابيلا روسلي.

حصلت الشاعرة خوانا ابباروبورو على العديد من الجوائز، منها: أليدالية النهبية من البيرو، وفارسة من طبقة الملاك من بوليفيا، وعضوية الشمس والميدالية النهبية من الأورجواي، وعضوية العابر الجنوبي من البرازيل، وصليب الوسام من بلجيكا، والميدالية النهبية

من المكسيك، وعضوية جماعة إلرى الفارو من الأكوادور، وجائزة الآداب الوطنية الكبرى من الأوروجواي، وجائزة كيترال من جواتيمالا، وجائزة اتحاد النساء الأمريكيات في نيريورك، حيث اطلقوا عليها لقب دامراة الأمريكيتين، واطلقوا اسممها على المديد من للدارس والسادين والمستشفيات والمعاهد الثقافية في دول امريكا اللاتينية، حتى قبل وفاتها.

أثارت قصائدها الطازجة هيرة النقاد والدارسين، فترى الناقدة سيدونيا كارمن تقول عنها في كتاب باللغة الإنجليزية:

وإننا نجد الحب هنا بكل انواعه، واشكاله العاطفي منه والصحى والمشتمل، والحب السعيد، واحيانا الحب المغلف بالسادية، ولكن ليس حبا تراجيديا غير أن هذه الحرارة لم تكن أبدا الحرارة الاستوائية، لأن أغنياتها كانت من ذلك النوم العاشق.

ريما كانت صفدصة الأعصال الكاملة التي كتبها وفنتوورا جاريشا كالديرون، من أفضل التعبيرات التي نقلت الدهشة التي اقيتها خواطا في أمريكا اللاتينية، فهو يشير إلى اللحظة التي وصلت فيها هذه الأشعار من الارروجواي، فيقول:

ولم نكن تعتقد انها بهذه البساطة المعجزة، مل في هذه الأرض التي لاتزال تحمل أثار الاستعمار يمكن أن تحدث هذه الصراحة الناصحة، والتخيل العبقري لنرجس المجب بنفسه في ينابيع الطهارة، إنها الفرحة بفتاة جات لتعيد هذا الإعجاب والاندهاش الذي تبديه بنات وأنا في يدى داليات جديدة خذن الآن فالوقت ظلال وهذا الشعر المنساب يفرح لعس الآن وعلى وعيناى صافيتان وعلمك وردى الرقيقة المربع النعال الحية للمربع البيرم وليس غدا، قبل أن يبيط الليل المان تعرد الزيجات إلى الانغلال المنال المربط قبل أن يبيط الليل

وهي تعان عن سعادتها بدورها أمام الحبيب في قصيدة -دأنا لكه:

> فرالة تأكل من يديك الحشائش المطرة كلية تتنبع خطواتك هيث تذهب نجبة تنجني لك من شمس وصواعق

> > نبع یجری بین قدمیك كثمبان زهرهٔ

تعطيك وخدك عسالا وعطرا

امريكا اللاتينية، «انا حرة، ونظيفة، ومرحة، وطفولية، وسمراه ويين عينى ضباعت نجمة» «سمراه هيفاه كشفائق النعمان الحية .. أفوع برائحة الحشائش الصافية» أنا ناعمة تحت رداه الخشونة».

ومن مجموعتها الأولى دلغات الماس، تعبر الشاعرة في قصيدتها داعطني روجي، عن كل كوامنها كما لو كانت روجها تقدم كل ثرائها عبر المراة: أعطيك روجي عارية، كتمثال لايحميه أي هرير، عارية كالحيا، الصافي عارية كالحيا، الصافي لفاكية، لنجمة، لزهرة. لنجمة، لزهرة. لاتشرف للتشعر بالخبل من الجنس المكشوف ولا بمن لم يصنع لها ملابس

بلا هجاب. كجسد الهة بحرية كانت ناصعة البياض كسوسنة عارية ونفتوهة على مصراعيها في شوق للحبء.

إنها تهده عارية وواثقة، تتجه إلى الحبيب وهي خناشعة، وهو ماينعكس في عدة قنصنائد لها مثل «الساعة» والتي تشبه قنصائد الرومان القدماء: غذني اللزن رغم أن الوقت مازال وتعت ناظريك بوطنيتما المتعالية فإن الخجولات الجزينات يصلبن. اسافر كشراع يغنى فى النهر وأهدل عطرى البرى فى سفينتك وأذوبه فى الرباح المندهشة كشمعة زرقا، تضى، الرهلة

وفى كتابها الثالث نجد قصيدة دجذر بحرى، وقصيدة دائرهر والفاكهة،، فهى عطر الطبيعة الذى تحتفظ به فى ملابسها الداخلية، وتنقله إلى حسدها:

> جلدی مشیع من تلك العطور الحبة یمکنك أن تقبل ألف امرأة. ولكن لاتوجد واجدة مینهن یمکنها أن تعطیك مذات الجداول والفابة

> > الذي أعمله في داخلي.

كانت تعشق الاستماع إلى كلمات الحب، وهي تعبر عن لك في قصائد مثل دلية معطرة، حيث تقول:
قلبي كمله يتحول إلى أنان البستمع إلى الرقية الحبيبة التيط بن تهيط بن التي تهيط بن

أنا كل هذا لكن أعطيك ريفن فن كل أشكالها غزالة، كلبة، نجمة، رزهرة ما، هن ينزلق نحث قدميك روهن كلها لك لكن

تندفع الشاعرة دائما بكل قواها باتجاه الصبيب،، ويتمثل هذا في قصيدة «فلنعشق»:

فلنعشق

نحت أجنحة الغار البرهرة الوردية فصوء القدر القديم الخالد أشمل ضوءه. وهذا البكان له دفء العش

عندما أحدثت قصائدها ضبجة في المجتمع المحافظ، كتبت قصيدة «متمردة» وأهدتها للكائن الميثولوجي الذي هو رمز السلطة، ويرمز بدوره إلى سطينة «الدرو» التي تنتمى إليها ميثرلوجيا أهل الأوروجواى:

> قرون، أنا عارية فن سعينتك. بينما الظلال الأفرى، تصلن وتبكن وتنتحب

بين يدى الريع.

وتضع الشاعرة كل حواسها تحت التجرية في قصيدة حجند برى التي تعمل المجموعة اسمها: طلق هذه المرية القصعية صورة تلك المرية القصعية التي تعمر بانين وتتأقل وتزرع الطريق بالسنابل هل تريدنى أن أضحك الأن، أنت لاتمرك في أن الذكريات المعيقة أنك لا يصعد من أعماق روص

م*ازال يحمل الحمن الحمراء* و*لاأعرف* أى عطور القمع تفطيها

إنها احاميس العب التي تعملها إلى الحبيب الذي تتانية: أه. أريد أن أخذك لتنام معن كيلة ض العقول. في نصيدة حمارس الأحلاء، فإن لمسة يد العبيب

> هى التى تعلا الروح بالعزاء: اريد ان اريع خدى على يديك

وإذا فاجاننا العاصفة: ماأسهل أن تحملنن بين فراعيك، وتدفئنن في صدرك.

ومع صراع الخوف.

حتى الرحلة النهائية في قصيدة «المسافرة» التي تعمل الجموعة الشعوية اسمها، فهي تتجه لليل: مع راعجة شجر الدرافين، والورود، ومع همسات الضحك والبكاء

كان صدرت خوانا البعاربورو هر تعبيرها العاطني عن حيتها اللذيذة التي كانت تعارسها في حياتها الفنية الواقعية مماً. لم تترك الشاعرة مطلقا حديثها الإيماني المنطلة

والمنفتع على العالم، وإن كانت كتبها الأخيرة قد خبت فيسها الصرارة والقوة والحيوية التي كنانت تطبع
المجموعات الشحرية الأولى؛ إلا أن الموت لايبسو في
شعرها ذلك الشمن المخيف، بل هو الانتصار والتحرر من
الظلام المرعب الذي يلف المالم الأكثر واقصية في
مشاهده الظاهرة، وكما تقول الباحثة ليونيلدا ليون:
«فقدان الأمل ربما يأتى على حياء في قصائد تتجه
بها إلى الله بحثا عن ملاذه.

قصائد مختارة

ليلة ممطرة

انتظر لاتنم وهيا ننصت للبشاع المطر فيم المسطر فيم جبهتك الصمونه بين نبودي فامس أنا نبض وهنتيك الرقيقتين تشطنين تضربان لعمل

انتظر لاتنم هذه الليلة کلانا عالم واحد. معزول بالربع وبالمطر ما بين مسهل قائر من غرقة معيدة.

> انتظر لاتنم هذه اللبلة ربعا كنا الجذر الأعلى الذي سينبت منه غدا هذم جنس هديد

تعطر. انتظر لا تضعض عيبيلت انتبه لما تقوله الربع وما يقوله العاد. الذي يضربه الزجاج بأصابعه الرقيقة

قلين يصفى ليسمع للرقبة الشقيقة الني نامت في السماء التي رأت الشمس عن قرب وتهبط الآن غفيفة وفرحة تففر بين يدى الريع تماما كمسافرة تعود من بلاد المعجاف

كم يكون القمع البتماوج سميدا أي هيوية تفتع المعر للحشائش كم ماسة معلقة الآن في هذور أشجار الصنوب

جذر متوحش

طعم فلسفى فى الشغاه مازال يحمل طعم بشرتى السعراء لا أدرى من أى روانع القمع أرتوى. أما أخذك مص لننام ليلة فى الخلاء. وأمضى بين فراعيك هن يطلع النيار تحته سقف جنون شجيرة

أنا نفسها الفتاة المتوهشة التى أخذتها إلى هوارك قبل سنواته انفرس فن عينن مشهد عربة القمع التن عبرت مثقلة الخطو زارعة الطريق بالسنابل

تطبع الآن أن تدفعنى إلى الضحك أنت لا تعرف بأى ذكريات عنيقة أشغل ذهنى! ... يصعد من أعماق الروح





كمال نشأت

«تقابلات الحداثة فى ثعر السبعينيات» والفوضى فى الإبداع الشعرى

اصدر الدكتور صحمد عبد الملك كتابا جديداً بعنوان (تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات)، وهو جهد مشكور في دراسة حركة جديدة، اعتمد اساساً على منهج يغري، احموى، إحصائي، دون أن يولي الناحية الفنية حقها من الامتباء.

والكتاب يقدم اراء، وتصورات، وتنظيراً في صاحباً إلى مناقشية، وازعم - مع امترامی الكبير الدكتور محمد عبد الطلب - ان هذا التنظير، وهذه الآراء تشكل خطورة على فن الشعر لا يصح السكون عليها دون الإشارة إلى ما تمثله من الدعاوى

التي تهد اسس الإبداع الشعري عامة، كما تشكل في كل اللغات، ولم كمان الكتاب مليسنا بما يستسحق للناف شسة، والجسال محسدو، فساقتصر على دعية واحدة رايت انها اخطرها جميعا، شرحها المكتور بما لا يحتمل لبساً، ذاكرا (ابيات) شعر الشاعر أمجد ريان كتطبيق لها، وسائكرها هنا بكل سيانها حتى تصدور رايه كاملا)

يقول الدكتور محمد عبد المطلب: (المحبور الثنائي من مسحباور الخبواص الصبياغية، هو مسجور (الإفراد) الذي يكاد يأخذ أهمية

عند شحراء السبعينيات. أخذت حققا لم تكن لها في الدرس اللقدي القديم والصديت. من صيت كنان دورهما منوطا بالنظر فيما قبلها وبعدها، لكن التنجه بالنظر فيما قبلها وبعدها، لكن منطقا الذي طرا في الخطاب الصدائم، وذلك بتوافق مع تحديلات اتاح لها أن تستولى على المهمة إنتاج المفني، وذلك بتوافق مع تمد تعمل على مصاكة إذاتها التي تقله، وإنما تحمل على انتلاج، ومن لم تقله وإنما تحمل على انتلاج، ومن نوع حسا بين الخطاب والواقع، بل الخطاب اللاقة بينهما قائمة على المسبحت العلاقة بينهما قائمة على

تفوق مجور الركبات، ثلك أن القرية

التحدى وللنافسة، ومقتضيات ذلك أن أصبحت المفردة وهدة المعنى، لها صقىها المسروع في إنتاجه، واستقلالها بالدفقة الشعرية الدلالية، يقول أمجد ريان في (خذى وشعي):

كنبت أنحشن والخبطوط

تنفرج كنت أنحنن والخلايا تشب الهرق، والهواج. الدهشسة. العريق الأنسسدان، الونسسيش،

الفيضان المباعثة، المتاريس، التوجد، التطوّح

اليقظة، التلاطم، الشرخ التــــــشـــيط، الإشـــراق. التشابك، الإيقاع

التوقيع. الاصطخاب الخدش. الشهيق. الشهوة الأطراف. العنين. الهسرج. الباس

الصمود، العلمين المستخسان، السمسسة

بسكن العبرت

الابنجاس

فالفردات منا تموز استقلالية كتابية، تتوافق مع استقلالية على الدلالية برمسها ومحد المشى بديلا عن محد التركيب مديناً، ويديلا عن مسع مشروعا أن تستقل الفردة المسع مشروعا أن تستقل الفردة بالسطر الشعرى برمضه بفقة دلالية مكتلة سواء في ذلك، اقترنت بها أداة الريط لم لم تقترن لاقها تمارس فعاليتها في حرية كاملة....) () فعاليتها في حرية كاملة....) (ا) فعاليتها في حرية كاملة....) (المضر ألم

 كانت الفردة مرتبطة بدورها في سياق التعبير ومدلولها مرهون بالنظر فيما قبلها وما بعدها من الفردات.

عناصبرون

٢ - أهسنت للفسرية بعسد ذلك مقويةً لم تكن لها في الدرس النقدي من الإبداع فسيما ومعينة المستولت ومدها - دون نظر إلى السياق الذي تقع فيه - على مهمة إنتاج للعضي.

٣ ـ يتنق تفردها بالتعبير وحدها مع المهمة الشعرية الحداثية التى أصبحت لا تحاكى الواقع أو تنقله وإنما تصل على (إنتاج) هذا الواقع.

 ترتب على ذلك عدم وجدود تطابق ما بين الخطاب الشـعرى والواقع، وأصبحت العلاقة بينهما ان الخطاب اممح (يتـعدى ويذافس) هذا الواقع.

ه. أصبحت التنبية لكل ذلك أن الفررة الستقلة عما قبلها وعما بمدها من مفردات شائمة بذاتها تمعل معناها الستقل ولها ومدها مقها الشروع في إنتاج هذا المنى واستقلالها (بالدفقة الشعرية.

أ. تصلفت رصدة للعنى في الفردة السنطة، مبيلا عن المحدة المركب حديثاً، وينيلا عن رحدة البحرة المحدة المحد

والفكرة في مجملها أن الفردة الواصدة عمالم إبداعي مستقل منفصل عما قبله من مفردات وعما

بعده كما يعلن الدكتور عبد الطب في ثقة، ويضوح، وتحديد.

ولننظر إلى بيتين من (قصيدة) أمجد ريان:

البررح، والبرواح، الدهشـــة. الحريق

الأشسيداق، الوشسيش، الفيضان

إن كل مفرية من هذه الفردات لها دلالتها الضامية الستقلة، والمفردات الأريع في السطر الشعرى يجمعها رابط فهي لا تشترك في سياق تعبيري يؤدي فكرة متكاملة، أو صبورة تامية، وهي الطريقية الطبيعية لأداء للماني والصور والأفكار، وهي الطريقة التي طورها الإتسان عبر أجيال وأجيال للوصول إلى التفاهم المشترك على مستوى الحديث اليومي أو التعبير الأدبي الراقي، فأنت لا تستطيم أن تقول لعمديقك مفردة (زوجتي) وتسكت، أو مفردة (الطعام) وتسكت، فحسديقك لن يفهم ساذا تريد ان تقول.. لقد وضبعته في مشكلة..، هل تريد أن تقول له أن زوجتك مريضة؟ أم أنها في السوق؟ أم أنها سافرت؟

وهو ايضا لا يضهم ماذا تريد قوله حينما تقول (الطعام) وتسكت، هل يريد إضهامه آنك جائع؟ أم آنك تدعسوه إلى تقاول الطعسام؟ أم أن الطعام فاسد؟

وأنت على مسترى التعبير الفنى الراقى (وانفترض أن قصيدة أمجد ريان تمثل هذا التعبير) لن تفهم ماذا تريد أن ينقله إلى القارئ هين يقول مثلا:

الباغتة، التاريس، التومد، التطوح فلو اخترنا مفردة (الباغثة)، والبكتور عبد الملب بقول إن الفرية أصبحت (تستولى على مهمه إنتاج المنى)، وإنها تستقل (بالدفقة الشعرية الدلالية)، وإنها (تحوز استقلالية كتابية)، فإنك ان تفهم الشاعر حين قال (الباغثة)، على الرغم مما خلعه الدكتور عيد الطلب على المفردة عامة من إمكانسات تعبيرية غيالية تفوق ما تؤبية قصيدة كاملة من عبون الشعر كما تؤكد الجمل التي مدرت بنا والتي اقتطفناها من كتابه، فأنت لا تدري ماذا بريد الشاعر ان يقول: هل بريد أن يضمرنا أن (الساغشة) وسيلة التصدر في المدروب؟ أم يريد أن

يقول إن المباغثة بخبرمؤلم كانب تثير الأعمىاب؟ أم أن المباغثة من قاطع طريق تصرض له قند الجمعت فلم يصرخ طالبا النجدة؟

إننا لورجنا نستنتج ماذا يريد أن يقول لأعيننا الماولات، وطبيعي أن الشعر ليس فوازير رمضان وأن القارئ لا يمكن أن يقف أسام كل مفردة من مفردات قصيدة أمجد ريان وأمثالها يفكر فيما كان الشاعر بود أن يقوله عبر مفردته التي تمثل عالما شعريا مستقلا قادراً على التعبير كما مبورها البكتور عبد الطلب، وهي مم ذلك عاجزة، قاصرة عن الوفاء بأي معنى إلا معناها الشاموسي الضشيل المعدد الذي عرفه الناس والسالة أبتداء يدرسها طالب الدرسة الابتدائية، فهو يتعلم أن (الجملة المفيدة) مكونة من مبتدأ وخير، قلق قال (الماغنة) وسكت، فلن تكون هناك (جملة صفيدة)، فحتى يقسهم المضاطب الذي يوجبه إليسه الكلام، لابد من وجود شيير حيثي تصبح الجملة من كلام الأدميين، فيقال مثلا (الماغنة قاتلة)، أو (الماغتة طريق النصس)، هذا موقف القارئ لقاء مضردة واجدة من مفردات قصيدة ريان، فما بالك بما

تبقی منها؟ إنه لو راح (يحذّر ويفزّر) ـ مناما فعلنا مع واحدة منها ـ فی بقينها لفقد عقله!

إن اللغة في أول أمرها كانت صيحات تطورت إلى كلمات، ويرقى العقل الإنساني انسقت الفردات وأخذت أماكنها حسب مداولاتها لتكون معنى عاما، أو صورة شعرية، لا تستطيم الفردة الواحدة ان تؤيبها لأنها سنتظل عاجبزة لاقتصبارها على دلالتها الواحدة المُستِيلة، ولو عبدنا إلى السطر الشعرى (الروح، والرواح الدهشة، المريق)، لن نفهم أو نتخيل أو ندرك فكرة عنامة، أو منبورة شنعبرية مستكاملة، فلكل مسفسردة وجسودها الدلالي الضاص الستقل عن غيره، ودلالات للفسسردات الأربع الكونة للسطر الشعري لا تشترك في أداء معنى عام، ولا تتفق لأداء (مفهوم) معين، وهي أيضا لا (توحي) بشيء إن كان كاتبها يقصد (الإيماء)، لأتها عاجرة عنه .. فساذا يكون الهدف من كتابتها؟

السطر الشعري يفرض علينا في هذا الموقف أن نتعامل بالتقسيط مم كل مسفسرداته الأربع، ونحن

مجبورون على أن نفهم معنى كل مفردة على محدة، ولا كانت معانى الفردات مختلفة، ولا رابط بينها، وكل معنى منها يفاصم الآخر، إلا لا القباق بينها لاختلافها الدلائي، سندس، بعد مجاولاتنا المهقة بمطلعاً عن قبهم مشقط غا نقدراً. بالصيرة، والتشتت، انتتهى إلى إحاط الياش.

ولست آدري مسا الذي يدفع شاعراً إلى مثل هذا الضرس، هل يويد العوية إلى بدانيات الإنسان الأول هين كان عاجزاً عن نقل ما بريد إلى الاخرين فكانت الإشارة، ثم الصيحة، ثم الكلمة. لماذا يرجح إلى على مدلول للفردة الواسدة، مثلما على مدلول للفردة الواسدة، مثلما كان جده الأول يفعل فيقول عاجزاً عن الإفسمساح المبين، المراة... شهورة... المدرة... ولا يزيدا

إن شباعر هذا الشكل الجديد اكتفى بما يشبه لعب المسجى الصفيع على شباطئ البحر حين يجمع القواقع والمعارات المقتلفة الانزاع والأحجام ويضمها بجوار بعضها، ذلك أن الشاعر قد اقتصر عمله على ذلك فالمقردات هى التي

تقدم إمكانياتها الشعرية . كما شرحها لذا المكتب وكل مؤدة لها واقعها الدامس. هنا سيصبح لدى التلقى عوالم شعرية مدينا هو نقلس مستظمة عديدا هو نقلس مستطرية ، وهذا أيضا سيخرق هذا المتلقى في بصر من السمك واللبن والتمر هندى...

ولعلك تحس بهذا البدد الضرافي وأنت تستحم فيه وتسبح عندما تقرا قول أمجد ربان:

التمشيط الإشراق التشابك، الإيقاع

التوقيع، الاصطخاب

الخمش، الشهيق، الشهوة الأطراف، الحنين، الهرج، اليئس من نقول ـ غمر الشاعر والدكتور

عبد المطلب لن هذه التتاليات اللفظية المحسولية تكون عصلا شعصريا مصحترسا 9 وهل هذه المتتاليات المشوائية (تنتج واقعا) جديدا وهي لا تحاكى ال تنظل الواقع، بل تقرض عليه علية أو أشاشة على المتحدى والمنافسة) كما يقول الدكتور؛

أى تحد ومنافسة بين الواقع وبين مفردات لا تملك إلا معناها المحدد الضئيل؟

وما هذه الصرب التنافسيية بينهما؛ إن هذه العرب لا توجد إلا في العدالة المريضة بين (الواتم) والإنسان (المجنين)، ذلك أن يتمدى هذا الراقع ويطلق والعمه الضيائي الشخصي لينمج ويعيش فيه، وأثان أن الشحر أبعد ما يكون عن ذلك، إلكتها الأراء الستورية نقلها عن الأخرين دون تدير لخصوصية الإبداع الشحري عامة.

إن كتابة (قصيدة) للفردة الواهدة التي تضاميم ما قبلها وما بعدها من مفردات، عملية تلفيق تقوم على الافتصال والكذب، والاستهانة مالتلقي، والفن، وما يجب أن يكون لهما من اجترام، وهي اولا وأخيرا لا يمكن أن تقدم تجرية إنسانية تثرى وجدان المتلقين، وقد قيل إن النص الأدبى ترية جمالية لغرية، فإذا طبقنا هذه للقولة وجدنا قصيدة الفردة للنمزلة لمبأ بالالفاظ وتضريفاء وتشويها لكل ما استقر في وحدان الناس، ومسا تمسودوه من الفن الشسمسري الراقي الذي لمب يوره بعيداً عن الترف الشكلي، فعُمق الحس الإنساني، وارتقى بالأنواق، وإتاح متعة الرحلة لاكتشاف العالم والنفس البشرية عبر اللغة يشكل

منها فنان عوالم فئة تنسب إليه لأنها تحمل طابع روحه.

لقد كانت الرمزية بابا للملم والتكثيف الشفاف، وكانت الواقعية العلم التجسيد، وإدراك عقائق الواقم والأشباء، وكانت المدريالية منباناء وكبوانيس لفبويةء وهباء شعراء العداثة بمفاهيم وتطبيقات فرنسية ترجمها أنونيس، فتمانوا في تداخل المصارات، وغسالوا في فانتازيا الشكلانية، وعادى بعضهم النطق القنى السليم في إبداع القصيدة بكتابة قصيدة الفربة الكتفية بذاتها، تاك التي يجمع الشاعر مقرداتها كجاطب اللبلء وجاء النقد الحداثي فشرح، ومدح، وجامل، وجعل من هذه القعردة قصيدة صغيرة داخل القصيدة الأم، التي أصبحت مهرجانا شعريا يجمع قصائد صغيرة متجاورة متعددة لا علاقة بينها، وإمسيح الشاعر في الهامش، لأن اللغة عبر مفرداتها هي التي تتسمين ومسعا في هذا للهرجان الشعري المنفير أمام للتلقين، واكتفى الشاعر الكسول بشوله مختضراً: أنا جنامم هذه للشردات وقيد بعشرض واحبد من صغدور هذا للهرجبان الشعرى

فيقرل: ماأنا وهذه القصيدة إن كان بصفنا يصب أن يرف عن نفسه بشراحها ، فالشوء ، أي محجم ، تقوم مقامها، للمجم ، تقوم مقامها، تضاف عن دلالة أصواتها حسى تضتلف عن دلالة أصواتها حسى بشيعة طباعتها التنازلية تمثل كل بشيعة منها سطراً هنا تنطبق المقالس، ومنا أيضا يصبح المحجم المناطب، ومنا أيضا يصبح المحجم المناس، ومنا أيضا يصبح المحجم المناس، ومنا أيضا يصبح المحجم حاجة أنا من هذه الصالة ، تشعراء ولا المحالة ، تشعراء ولا المحالة ، تشعراء ولا المحالة ، تشعر كان شعر كهير بدون شاعر، ولا المحالة ، تشعراء ولا المحالة ، تشعراء ولا المحالة ، تشعراء ولا المحالة ، تشعراء ولا المحالة ، تأشعراء ولا المحالة ، تأشعراء ولا المحالة ، تأشعراء ولا المحالة ، تأشعراء ولا المحالة ، تأسعراء ولا المحالة ، تأسيرا المح

وقد غطر لى أن أكتر قصيدة صدائية من هذا النوع لا لشيء إلا لاثبت أن هذا النفع لا يستغرق إلا ثلث ساعة من الزمن وهذا ما هدف فعلا، وقد كنت . في هذه القصيدة . آكلر تجديداً حسب الفهوم الحداثي الذي قمع الكتور عبد المللب حين قمال رفي هذا التوجه الصمياغي، أصبحت للفردات كلها مسالعة مستمعلاء ما كان فصيعا أو عاميا، مستمعلاء ما كان فصيعا أو عاميا، نلك أن مفردات الصياة اليومية قاصبحت غافعة للشعوبة، والتجهيد والتجهيد والتجهيد والتجهد والتجهد والتجهد والتجهد والتجهد والتجهد والتجهد التحديد الت

فسوف من مسقولة الا بتسذال أو الركاكة...) ومادامت القاعدة التقدية التقدية الطفية المنطقة مثل المفردة المهجورة مشل المفردة المهجورة ومنها المفردة (الدرقورع) التي استمملتها في القصيدة، واخترتها عنوانا لها القصيدة، واخترتها عنوانا لها القصيداء أن يرجمها إلى للصاجم في القبراء أن يرجمها إلى للصاجم منها المسابق عن عميم وكفاحهم في معبهم وكفاحهم في المطرسييل معرفة دلالات هذه المفردات.

على أنفى وإن استعملت بعض هذه المفردات الموسياوات مسائلت أعجب من وجويها في بعض قصائد المشمر الصدائي نفس العجب الذي يتملكني حين أرى مفروة (بارجهة) و (بوارج) منت شسرة في بعض مفد القصائد، واست أدرى من أين أتت ولولا أنها بعيدة عن موضوع هذا الملال لذي لع أناذي.

وأرجع إلى المفردات الموسياوات التى يجهلها المتلقون المعاصرون وأعجب لبث الروح فيها والقصيدة الحداثية يلفها الفموض، فهل نمن

في حاجة إلى غموض جديد تضيفه هذه الفردات اليثا؟

إن لكل عصر لفته الخاصة...
مفردات تموت... ومعفردات
تستجد... ولكن يبدو أن المسألة
مخالفة لجرد الخالفة، لأن الرأي
المحروف السليم هو استنكار
استعمال للفردات التي هجرتها
إخيال متماقبة، وهو المتيار معراة
قامت به انواق الأدباء والشمراء
خلال عصدو متعالقة إلا انواق
شعراء الحداثة ويقامه...

وهاهي قصيدتي التي اتجاوز فيها - مشاركا شعراء الحداث - كل الشعر القديم والحديث:

الدرقوع اعطیت ما آخذت وها آنا اتابع السفر الجسسسسدن، والسكواكسه، ال/زفوع

الباب. والضباب، والسياق القارح. التزاهم. الرعديد

الكمأة المطاوّلة الحزمة الأثرّل والجزيد

والأعشاب النسعة، النهار الحاسة، الكمن النزوس، الخسشسخساش، والعموم

المجيد، والجوالق، الأزقية،

السحب، واليربوغ والأمل وها أنا أتابع السقر..

.

إن تكوين قصيدة على غرار قصيدة ملى عبرار المرقوع عمل آلم، سائح لاروح فيه و أن وهو تكملة للاتبحاء الشكل العبن المعرف عن قصيدة الشكل العبن المعرف عن قصيدة فيه و المعرف المعرف عن المعرف مازال يلعب بالأفساط دون مدف مازال يلعب بالأفساط دون مدف الفناعرية، هذه النام المناقبة التي تطهر شعروية تجوية التسمير، كما تظهر تقورة إيرامه للتسم بطعم شخصيته . إن صبح الشاعرة عن المحموسية الدالة للتعبير عدم المحموسية الدالة على الأصالة، وإلى اخر، ونحن نفتقدم من مبدع إلى اخر، ونحن نفتقدما

في شعدر الصدائة، وعلى وجه الضدوسة وفي في المطرقة المطرقة منا كان تشابه وجود الشعراء لتشابه وجود الشعداء تتابة القصائد، بعد أن المبدوسة المبدودة سهلة قولنا

(السلام عليكم)..!

كنت أنهيت القسال بالسطر السابق، ولكننى قسرات بعد ذلك قصيدة لبهاء جاهين في الأهرام (العدد الصادر في ١٩٩٥/١٢/٣٠)

عنواتها (في نكري ميلاد صلاح جاهين الخامس والسيئن... قرات مواقعيا أسموني... قرات مؤثراً، بروتي إلى مستوى الشعر مؤثراً، بروتي إلى مستوى الشعر من القراد الوارنة بين الإبيات التي المترتبا من القصيدة وبين قصيدة المتبدت قصيدة بها، ولكننى آقول لتجرية في موضوعية، ننقرا لتجرية في موضوعية، ننقرا تصيدة ربا الشاعرية المقاة، ولنسال المتاعرية المقاد، ولنسال الشعران التاريخ المتاعرية المقاد، ولنسال الشعران التاريخ المتاعرية المقاد، ولنسال الشعران المقاينة؟

وهذه أبيات بهاء جاهين التي تتحدث عن والده الشاعر الكبير الراحل:

رسی نسکیت زرابر صسدری واهنا بسکن تاخدنی الربع تاخدین معاه مین قال نسیته وهره میز بنساه

وهوء مین ینساه حتی حواری السیده **دا**گراه *آنا حی ک*لمتی میته وهو میت. کل حرف حیاه.

الهوامش:

(١) تقابلات المدائة في شعر السبعينيات ـ ص ٦٧ ، ٦٨ .



محتوى الشكل في الرواية العربية*

محتوى الشكل مشروع منهجى معتد، يضع نفسه في اسئلة إشكالية متعددة، تبحسل ارضة النقد العربي الراحة النقد العربية في الوقت فضمه، ويمان مساحبه در سيد فضم الوقت في المساحبة در سيد فقي ميدان متسبة الاب، الذي مالما للنامج الفريية . بسلطة التبعية في شبك الاستعمالك الشخص، حيث في المساحبة الدوسة في شبك الاستعمالك الشخص، حيث في تصفيح غيري تصفيح غيري تشمية . والتبعيمية في شبك الاستعمالك الشخص، حين تصفية المدحمولات الإيدوارجيوالك



النظريات، ودون مصاولة لتفكيك عناصرها، ثم إعادة صياغتها ويمجها في نسق منهجي يصمل

خصوصية الأبد العربي، وما يرجع ذلك إلى هذا الانبهار بالنعوذج النقسك الروروي، دون صحاولة التشكك فيه، وأصبحنا لا نلاها التطور المنفل المتصارع تسارعاً شديداً في الشهد القلدي العالم، دون وفقة التامل، ومحرفة الذات هيم، عيث أن الآخر النقدي قد هيم، عيها،

يحسدى الكتاب على اربعه فصول، أولها يتناول مجتوى الشكل بوصفه جانبًا نظريًا لدراسة الأدب، حيث يتعرض المؤلف إلى الصراع النقدى الذي كان سائدًا في مستهل

ء تأليف د. سيد البحراري . الهيئة المبرية العامة الكتاب.

القسرن المستسرين، بين القسار الاجتماعي والماركسي من ناحية، والتيار الشكلي الجديد والبنيري من ناحية أخرى.

فقد كان التبار للاركسي مهتباً بمضمون العمل، وبالتفسيس الشارجي له، وذلك بشعل الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية والسباسية للألب، وعلى النقسيض، كسان الشكلانيس مهتمين بالتجليل النمس والشكلي بمسقة خنامسة وهكذاء غلل طرف [الشكل، النص، الداخل] يغلب على التيار الشكلي، بيتما ظل طرف [المضمون، السياق، الضارح] غياليًا على التبييان الاجتماعي، ثم يقدم المؤلف راياً مقاده، أن محتوى الشكل في الممل الفني، ليس إلاً نتاجاً لعملية طويلة، وسعقدة من العسراح بين مقردات المادة الشام، وما تحمله من محتوى ودلالة خبارج العمل، وبين ما يعطيه لها الفنان داخل العمل حسب رؤيته الخاصة.

وتمتد أهمية محتوى الشكل إلى مجاولات متعدة في مختلف الفنون، والغلواهر الصياتية، وهي أكشر وضوحاً في الأنب، السبب رئيسي،

وهو أن اللغة في الأدب على دلالات متواضعاً عليها، أماً في فنون أخرى كالمسيقى، والفنون التشكيلية فهما نموذج أدق للقول، بأن الفن هو شكل دال.

ثم يتسرض للزاف في الفصل الثاني إلى نشأة الرواية في معس في النقد المديث، فنجده يقرر أن براسية نشاة الرواية المربية، تعنى دراسة كل ما هو هي ومعاصير، وممتد الأفق، سبواء في الإبداع، أو في النقد، وهي تعنى دراسة البحث عن هوية روائية: أي رواية مصرية أو عربية، مؤيدًا ذلك بالكثير من الأراء التي توضع أن هذا الموضدوع كان مطروعاً منذ سنوات، ومن هذه الأراء، ما كتبه عيسي عبيد في مقيمة [المسان هانم]، وما كتبه إبراهيم المسرى في مشالة طويلة يوضح فيها أزمة الكاتب الروائي في مصبرء وكذلك مجمد جسين هيكل الذي يقدم تطييلاً في كتبابه وثورة الأبيء، مضمونه أن القصية في الأدب المربى الصديث باتت تستلهم القيمية الغربية مقابة إياما في صورتها، ثم ينتقل المؤلف، في سياق عرضه لتلك الأراء، إلى أراء أخرى في القضية نفسها، فيقدم رأي

أمسيلة في الشراث العبريي، حبيث يقبرو، إن جسس التطور في الرواية من العصبور القديمة إلى مستارها الجديد، بدأ من حديث عيسى بن هشام الصويلمي، ثم زينب لهيكل ١٩٢٤، مسترورًا بالأيام ١٩٢٥، وإبراهيم الكاتب ١٩٢٦، وعسوية الروح ١٩٢٧، إنتهاءً بدعاء الكروان ١٩٣٤، وفي هذا الجال، يتسابل الراف عن مدى الملاقة بين الويلسي وهيكل، وكذلك التناقض في أن زينب هي أول رواية اقتريت من الأسلوب الروائي العالى وليس المويلسي، وهنا يفصل القول، بأن المعود التقيقة المنطلح الرواية، باعشبارها نوعًا أدبيًا، غائبة عن النص، كما أن الوعى طبيعة التاريخ قد غاب في تلك الفترة، والنتيجة مي خلط الأراء التي اترت تاتيسرا ضيارا على الدارسين المعشن لقضية الرواية، والنبن أخذوا هذه الأراء مسلماً بها دون النظر إليها وتفحصها بالرأي المضادء أو كما يُعرف الأن دينقد النقده مما جعل الكثيرين من النقاد يقعون في أحبولة للوازاة بين التطور الأوروبي الصبيث، والتطور العبريي في الرواية، وراوا أن الرواية هي

تونيق المكيم في مقالته والرواية

نتاج المجتمع الراسمالي والطبقة البرجوازية التي احاطت بها بعض الإشكالات، التي اجهضت تطورها الطبعي.

ويعرض المؤلف في الفسمل الثانى في الفسمل الثانى في حديث عبدس مدين عبدس مدين عبدس المساوع قائمًا بين المقامة والرواية المستوين لفي المستوين لفي المستوين لفي المستوين المسلوب القرائي القديم والاسلوب المدين موجود على كافة المستويات الفؤية، بدءًا من الجملة، حتى الفقية اللفوية، بدءًا من الجملة، حتى الفقية المستويات المنافية، الناسة عن الفقية المستويات الفقية، بدءًا من الجملة، حتى الفقية المستويات الفقية، الشعر،

وهذا ما يدعو إلى القول، بأن البلاغية لقر ما يدعو إلى القول، الحيل البلاغية للمورفة مثل السجم، والجناس، والطباق على مستحوى الفرة فقد الممثل ما على مستوى الفقرة فقد المكانسة على الاستشهاد بالنصوص التراقية خاصة في الشعو، يكل هذا الشخو، يكل هذا الشخو، يولى هذا المناصة على المناصة على المناصة على المناصة على المناصة على يول المناصة على

والرواية موضحاً ان المقامة نشات لتعليم اللغة، والتكسيه، والتعبير عن الاحتجاج الاجتماعي لبعض الفئات الماهشية - في المجتمع العباسي . التي عانت من تسلط الحكام في تلا الشماع الحراية تحتاج الى المستوعب إمكانية تجمسيد تمستوعب إمكانية تجمسيد غير مثكلة، وعلى هذا، فالمديث عن عيسسي بن هضام في إطار نشساة عيسسي بن هضام في إطار نشاة بالرواية بعتبر حديثاً لا بعداقة له بالراق الذي انتهجه، ولا بقراعد.

وفى الفصصل الرابع، يطرح المؤلف سدواً حيال صدى المخالف سدواً حيال مدى المحتوية بالمحتوية المحتوية ا

عليه للرواية.

ويضتتم المؤلف بحث الشبيق بملحق مهم يتضمن نصوصاً حدفت من الطبعة الثالثة لحديث عيسى بن هشاء، متمثلة في فضل علماء الدين، وفسضل الاسراء وابناء الاسراء، تم المسفحة الاغيرة من الطبعة الثانية، ولتى أضيفت إلى الطبحة الرابعة وبه تلاها من طبعات، وهو سجهود مصحود في هذا الميال، وعمل غير مسبوق لدارسى حديث عيسى بن مشبوق لدارسى حديث عيسى بن

ولكن ثمة طريقًا واسع المسال منظري الشكل والأميذه عتى يكتمل هذا المشروع المساس المساس المشاوية المساس الأطراف لفك بعض معملات متوارثة ليس في مجال الرواية فحسب بل في محبالات الخربي واسعة وقت تحت اسر تبعية الغرب، وخدن في انتظار الخروج من المساس عن المبهودات العربية النابعة من إبناء ومان منتم المينة المنابة، معتز بها،

إصدارات جديدة





عن داره «أرمنة للنشر» بالأردن صدرت هذه المجموعة الشعرية» واللشاعر لا يحتشى بالضجييج مناك فقط هداة تنبسط على يوجه الحياة ، ويحرّلة مدونة ، إنه شعمر ملان بثناب القمة ، ويكفية تعنق الشاعر ، وإفاع عمياء تشبه القميم ، وحديّ اسن عن أين تسريت كل هذه المسروارية إلى عن أين تسريت كل هذه المسروارية إلى

الشاهر ۹ مل مناك علاقة بين كل هذا وميلاده في ١٩٦٧، إنه يكتفى أن يفتقد فمسب: ويذبل الوقت في ساعة الحائظ / كذلك الوسادة ، إنها تقفيها الأرق الذي تسرب إليها، متى عندما يعيد الشاعر



إنتاج القدس بعلاقة تناصية ، فإنه يجىء به معزوجاً وكوليسه : «لاتخلة يهز جنعها فيساقط الحما أبيض أبيض/ كان رعب" / يعود به معمولاً على الصدىء .

الْخُلُص والضَّحِية - محمود نسيم :

لم يسع الكتاب إلى صياغة المورة بقدر مكان بطعة إلى إثارة لسنلة وشكاليات حول المظلم معداً فيهة الم خاصة بقود الرجماعة تستشرف الضلاص الفردي أو الجماعي ، فهولم يستشد في اختجارات المخلص كبيال تراجيدي وقد قام بندين تلك الرواة على أعصال مسيمية لبدعين كبيرين مثل صلاح عودالصور ومحمود

دياب ، كما أن الباحث ويثيث مجدوة من التصورات النقاط ، منها درجة تأثير كل من التصورات النبيئة والأخياة الشخيع النبيئة والأخياة الشخيع المتحدومة من الإستاق حول المسافحة تحمدات المنظمي في الأمسال الإسافية عبدال المنظمي في الأمسال الإدامية ، والتحرات الابتشاعية .

الأرواح البينضياء ، هيسين القهواجي :

وقصائد للنسيان والتلاشي في هيامات النوره هكذا اختار الشاعر التونسي عنواناً فرعياً لعمله الشمري ، مستيطناً عذابات ابن مقلة الخطاط ، وفريد الدين العطار رعبد الكريم الجيلي (المتصوف) وأبي







نواس وقان جوخ في ست قصائد تتفذ من كل شخصية قناعاً يرى الشاعر من خلفه تراجيديا حاضر الجماعة : «تاريخنا مصاحف مخضية بالعماء / وفقهاء عصبيون إذا سمعوا هديل الورقاء / قالوا هي المنقاء، .

خماسين:

كتاب غير دوري باتي من الإسكتبرية ، عاكساً جهداً طيباً ، وصورية صادقة لحركة الثقافة المستقلة في الأقاليم ، ففي الكتاب كم هائل من النصيوس التي تطمح إلى تعقيق شعرية مختلفة، وقد تنوعت تبويبات الكتاب بين قصة وشعر ومسرح وبراسة تقدية غير أن أبواباً أخرى فقدت سبرر رجودها ، وتسميتها بالكتاب .

جيال ، سيف الرحبي :

عي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيرون صدرت هذه للجموعة الشعرية لشاعر مازال يواصل رطة الإبداع الوعرة عبر مسيرة طويلة بداها بديوان ونورسة

الجنون، في ١٩٨١ ، وهو في حجبال، يحرر النص من التجريد كسمة أساسية لازمتُ أعماله السابقة ، بيتما يجثل الهامشي في هذه المحمرعة مان النص بعد أن يعتصه شعرية خاصة تنأى به عن الابتذال .

ونحن نحتان محه بوادي وهسجاري، ونصطيم بجبال تؤطر ذانا تستفيق على إحباطات وإحلام غير محقّقة: مستجلم أن هناك مستقرأ وكتبا/ وريما ثورات تظب وجه العبالم/ فمضيت تاركا كل شيء ورامكه ويصسوت ممترج بالمرارة يذعن الثيامر لروح الياس «هكذا / من غير الملام ولا معجزات / موجودون في أرض الله والبشر/ الأرض ... يكفى أنها تتسع لسرير وقير / وبينهما ضمكة سوداءه .

شمس الصباح البعيدة ... عبدالله خدرت:

ملاذا تفقد الأماسيس هياتها هين ثبتذلها الكلمات؟؛ إن طرح السؤال على هذا النحو فيه تفسير لقلة إنتاج الكاتب. فَعَبُّر

رحلة إبداعية جاوزت ربع قرن كان العصاد مُعكلاً في ثلاث مجموعات المنصبية دالزجاج وورحلة الليل، ثم وشمس الصباح البعيدة، التي مددرت مؤخراً عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، وقد تعامل عبدائله خعبوت مع اللغة من خلال ميزان حساس يمادل بين الشاعر والمقردات، وعلى هذا فقد اجهض افكارأ قصصية كشيبرة لأن يسحيى حقى بسؤاله كان يقف حائلاً بين الورق وبينه، وإذا جات هذه الجموعة في سبع قصص تشتغل في أغلبها على عامل الزمن - زمن قديم يصيا داخل وصول الشخمنية الساردة، وزمن جديد تعيش فيه مُعْيِسبة، تدرجية أن الصندود بين الماضي والحاشير تفسيم فافي الصبائية والبمس الصباح البعيدة، يُستخدم ضعير الغائب مُدَّعُماً غياب شخص القصنة عن صاضره فهو يرى شمساً لم تطلع، ويقرأ جريدة قييمة، وهناك دائماً مقاربة مين زمن الآماء بجديته، وزمن الأبناء بانفلات معايير القيمة والقيم

عبدالله خبرت شمس الصباح البعبدة

متابعات _{مسرح}

المرجان التجريبي ودورته الثامنة

الهرجان السرحى التجريبي في القروع عمره ثماني سنوات، وقو تجمع للمسرحيين: مصريين - عرب ألقال القياء ألف الفياء ألف الفياء ألف الفياء الفياء الفياء الفياء الفياء ألف الأساطية الفياء الفياء المناء المنا

أهم ما يميز هذا الهرجان ، في ظنى ، هو محدوراه الاسساسيان ، المحور الأول حول مسترح أمريكا

اللاتننية لدى مجيعيه ونقادو، واتجاهات التجريب فيه والتيارات المناصيرة ، وقيد تصدي عن هذا السيرح سشباركون من المكسيك وكسوينا والبسرازيل وارجسواي والأرجنتين . أما للحور الثاني فكان عن مسرح أسريكا اللاتينية لدى مبدعي ونقاد أوروبا والولايات الشحدة والعالم العربى من الغرب وبولندا وإيطاليا وسنوريا وانجلتنزا ومصر وتعود أهمية هذين الحورين ، أنهما مهدًا لرجال السرح من للمبريين والعرب والأجانب التعرف على مسارح قارة أمريكا اللاتبنية . وهو جانب مجهول للكثير من هؤلاء السرميين ،

العروض المسرحية :

التسمت عدويض المهرجسان السرحي وقد مثلث ثلاثاً واربعين دوله السرحي وقد مثلث ثلاثاً واربعين المتفاوله الإبداعي المتفاولة الإبداعي المتفاولة المستويات والتساويل ، بل في درجة تفسيم التجريب، داخل المادة المسرحية والمثين ويثلاثين عرضا مسرحيا تكشف من يبنها الجارب مسرحية عامة لاتزين ، يمكن أن يبنها الحرض عن عدد المسلبح اللدين ، يمكن أن يبنها الحرض يعتد المسلبح اللدين ، يمكن أن النصابح والحرف اللي المنافلة المناف



عروض المسوح البولندى

دكتاب التغويلات، ومن سنفافورة وأحشاد الارميرال، ومن روسانيا بانتوميسا، ومن جنوب أفريقيا وقطا مسوسيق البلوز، و ملليسداف والزهرة، عند التشيك ، والمعبد، من مصر والكراسي، من

ورغم أن هذه العدوض التسع تمثل عداقل العمل السرهى الأ أنها تمثرح تساؤلات حدول محمطلح التجريب ذاته ، وتدعونا إلى وضع هذه التساؤلات فوق ساحة النقاض في المسرح العدالي اليسوم في المسرح العدالي اليسوم بافتـقاده النص المسرحي ، وهو

أسساس مبتنين لتكوين العسرض المسرحى - واستتبداله بمفردات العرض المسرحى الأخرى ، قد تسبب عنه ضعف في بنية العرض نفسه؟

الم يعد السرح هاجسا جمعيا يستثير ذات المتلقى ، ويستنفر النفس للتساؤل عن معنى الحياة

وجوهر الوجود الإنساني؟

أفي ظل التقنيات الصديشة ، ينسحب المسرح إلى الوراء ، وتتقدم ومسائل الإعلام الأضرى من تلفزة وشرائط فيديو وسينما لتحل محل التجربة المسرحية ؟!

يجيب الهرجان الدولى للمسرح التجريبي في دورته الشامنة على بعض من هذه التسساؤلات ، لكنه يتوقف عن أن يمنحنا الإجابة العلمية عن البعض الأهم .

الصوريب ينظر هذا داخل هذه الصوريب ينظر هذا داخل هذه الصوري الصوري الكسمة ، المتعارف المنافقة والمستوى المنافقة والمستوى المنافقة والمستوى المنافقة والمستوى المنافقة والمستوى المنافقة على تلك المستويضة التسعة ، التي تحدثنا عنها سلفا .

بعض عروض المهرجان المتميزة «كراسي لبنان وعبثيتها»

تقدم فرقة مسرح بيروى تجرية هامة تدل دلالة مؤكدة على أن لبنان في تجاريه المسرحية يُمثل علامة مضيئة من علامات المسرح العربي ومع أن هذا العسرض المسرحين ومع أن هذا العسرض المسرحين الكراسيء لم يفسز باي جسوائر

العروض السرحية التجريبية الجادة التي نستقبلها بكثير من الحفاوة والتقدير ، سعواء على مستدى التعامل مع التقنيات الصديثة واستخدام إبسطها ، ال على مسترى تأويل لفتها المسرحية الجديدة راستنباط أجمل مافيها .

لا ينبع تجسريب هذا المسرض للسسرهي اللبناني من مسلسراه الإنساني الرمزي القاضع فقط ، ولا من استشفادة المضرج من صادته المبتيا/ الكلاسيكية بعد إعادة صياغتها فحسب ولا حتى من مجرد الاداء الجيد الموقل الممثلين البطائية فقط ، بل إنه ياتي كلك من التجريب فقط ، بل إنه ياتي كلك من التجريب عبر مفهوم عصري وبلغة جديدة تضرب بهذا العبث الشكلي عرض المسائط ، وتعيل إلى رؤية فلسفية يومية ، تنزع من العبث غموضه ،

مصر في معبدها مابين الطوق والأسورة ا عن رواية بحيى الطاهر عبد الله وإعداد سامح مهران وإخراج مناصر عبد المفعم ، نشاهد محاولة تجريبية أخرى ادارماتورجية الممل الروائي ، للأخذ منه بما هم اكثر جذبا وإبهاراً للعيون عبر ما يتألق عليه محبازا بالاصالة . فالمسرحية عليه محبازا بالاصالة . فالمسرحية عليه محبازا بالاصالة . فالمسرحية

تقدم علامات وطقوسياً ومشاهد استرجاعيه من الرواية المصرية الرائقة ليحيي الطاهر .

وتنبم أهمية هذا العسرض السرحي ـ في ظني ـ في أنه يطرح على مستوى لغته السرحية تزاوجا مصل مين المادة البروائيكة / الدراماتورجية ، ومفردات العرض السرحى ، ويكاد العرض السرحى في مجموعه أن يصل إلى تقديم حالة طقسية مصرية قديمة يشربها التفاوت والتردد في الطرح سابين الدلتا والصعيد والنوية ، وكمأن العرض يريد أن يقدم كل شئ في جرلة سياهية مصرية . ومع ذلك فالعرض في ذاته يقدم لنا محاولة في كيفية الاستفادة من الشعائر الطقسية ، كمدخل بوغل بنا لاقتحام الرجعية الطقوسية النابعة من تراثنا للعودة إلى الأصالة الإنسانية .

اما قيمة المهيد دالسرعي، من إعداد سامع مهران روزية ماصر عبدالمنعم فهي مخامرة التجرية المسرعية في الولوج بجرأة ادفاء المالم الروائي الركب عندما يُقتحم ليستجيل عملاً حسرجيا , ويكفي المعد والمنحري المغاسرة وروح الاستكثاف ، لكنها مغامرة تعالى إلى التوقف النقدى الدؤوب عندها .

جنوب افريقا والكابريه السياسي.

قدمت فرقة دمنظمة ساسبلوري المسرحيةء العرض المسرحي اقطار موسيقي البلوزء ، ويصبور العرض السيرص حيال جنوب أفيريقينا وحاضسرها ويلقى الضبوء على الصبراع الدائر في سجتمع يتغير تركيبه الاقتصادي والاجتماعي والسياسي في سرعة لاهثة . يمثل هذا المرض السرجى - الذي تقوم بنيشه على «النمس» السيرجية ، واللوحات القصيرة السريعة رؤى أربعة ممثلين شباب يغيرون من أدوارهم ، وينتقلون ضوق خشبة السيرح من مكان لمكان ، ومن زمان لزمان . يرتدون كافة أقنعة الأدوار التى يمثلونها ويشكلون بها وجوههم لكنهم لايستخدمون أقنعة حقيقية ، إنهم يوجهون نقدهم اللاذع لكل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في بلادهم .

ويعتمد العرض في لغته المرئية والأبية على المفارقة الساخرة التي تمكس مختلف الأوضاع المتردية ماخرية المسرية بيا قبل تولى مانديلا السلطة في البلاد واثناء

كان الشكل الأمثل لتقديم هذا المرض المسرحي هو تجريب القسادي الأسلون القسائم على النكات

مكارمينا بوراناء

وأخبرا تشارك فرقة المارسات السرحية «فرقة جاردينتسي السرجية، البولندية بأولى عروضها بمصبر هذا العبام بعند متصاولات عديدة سابقة بابت بالفشل وفرقة جاردينتسي لايقوم تجريبها في هذا العرض السرحى على ترجمة أوبرا مكارمينا بوراناء الموسيقية لكارل اورف ، وإحالتها من مفهومها الوسسقي/ الأوبرالي البحت إلى رؤبة مسرحية خالصة . ولم يكن مسفرح العسرض المسترحي فرودجيمييش ستانييفسكي ١٧١٠ odzimierz staniewski يرمى لتقديم ترجمة مسرحية حرفية ، تحيل الغناء الأوبرالي القاطع من التمثيل

الحوارى اوصتى تحافظ مصافظة حسرفسيسة على الطابع الروائي الاسطوري للتنمية الرئيسية لها

كبان عرض «كبارمينا بورانا» البورة والجوهر التي تقضد على الروح والجوهر وتسعى إلى فضع اللاوف ، يستند المرض المسرحى في مرجعيته إلى مرجعيته إلى الشعر القرين الثاني والثالث عشر المروفة باسم «ترسيتان وإيزولدا» فهذا العرض هو نتاج لهذين العملين عسله المناسية على العرفة باسم «ترسيتان وإيزولدا» فهذا العرض هو نتاج لهذين العملين ما وهو على سجمعه يسالح مسالة الصب والوت .

إنه من أهم عروض المهرجان الدراي ويتشفي ببرالخة خمالاصدة التجريب في خلق ملاقة حميية من بين لغة ألعرض المسرحى ، ولغة النظارة المتواجدين يطوقون مما يشاهدونه جالسين فوق الخشبة . ويلغى المفرح بهذا ممالة المقرجين ، محطماً عمها تقاليد مصرح العلبة الإطالية بكل موروثاته ومعماره .

وليس تحطيم هذا العرض، ولا اعمدة التجريب في هذا العرض، ولا تمكن المثلين الشباب البالغين أربعة عشر فتى وفتاة وسيطرتهم على اجسادهم يشكلونها بأهم سسمات التجريب داخل هذا

العرض المسرحي ، إنما ينبع الجديد في محاولتهم خلق حالة مسرحية للسيرج إلى اصدف للسيرة المسرح الى اصدف للسيرة المسلمة ال

هذا تقديم لبسغض الصروض المسروف ، وهي مصالة للتعريف المسروبة ، وهي مصالة للتعريف اكثر من كرنها تحليلاً نعياً بهنائها وتبعل المسلمة في دورت الماليمة الموجان الماليمة في دورت الماليمة الموجان الماليمة في دورت الماليمة الموجان الماليمة في دورت الماليمة في دورت الماليمة الموجان الماليمة في دورت الماليمة ف

يجب إعادة النظر في تصديد عدد الدول النشاركة وعدد العروض المسرحية الإنبغي أن تزيد عن نصف عدد صاقدم هذا العام ، بل أقل من

النصف اليقدم البدع المسرحي (المسرى الدوس - الجغيري) عروض المسرحية بالملوب يساعد النظارة على استيعاب ما يراه و ويقد من التسوف على التصوف على الجميد، وربعا تكون إطالة فيشرة المهودية من إحدى عشر يوما إلى شهو يكون مقترحاً المعالم للتعرف على علم حريما إلى على حركة المسرح الجديد .

لا يمكن لهذه الملاحظة أن تتحقق دون حدوث عمليات قرز وتصنيف بقيقة لعروض الدول المساركة قبل أن يستضيفها الموجان . فالافضل ، له حق مشاركة الاستضاله ، واقترح أن يستحمان بالقناصين المسروحيين المنحوصين للسخو إلى الخارج واختيار اهدف ما تنتجه فرائح الفنانين المسروحيين في أنحاء العالم، من الغمروري هدون تصاور ما

من الضمروري حدوث تصاور ما بين المبدعين / الفنانين ، والنظارة / المتلقين حول التجرية المسرحية وما يعن لهؤلا، وأولئك مناقشته من قضايا الفن . حتى تزداد الاستفادة المتبادلة

لقد اثبت هذا المهرجان الأغير للمسرح التجريبي أن جساهير النظارة عبر السنوات السابقة تكونت لديها القدرة الواعية لموقة الموقى المبدر الجيد وفرزه بلي إلى وحسورنا غدا قدار على المشتول الأصلح فينا الذي يتلام مع المثال المسرحي الجديد المل المسرحي الجديد المل المتربي المسرحي الجديد الملك ورئيسات ، واذكاره الطليمية لذلك المترا أن تكون ثمة جائزة تخصص عبر المناز المن

ورثيباته ، وأنكاره الطيعية . لذلك القرح أن تكون ثمة جائزة تخصص لقرح أن تكون ثمة جائزة تخصص لقرق المسلمة المائزة النقاد . فالبعمهور هم الرب مسلمة المسلمة الأولى في تغيير معلى اختيار المولى المسلمة الأولى في تغيير الدولى الهام . من هذا المسهمور لمورض النسائز يحديم هذا البعمهور لمورض تستحقها بالفعل مستختلف وتتابين ، وفي بالفعل مستختلف وتتابين ، وفي جفض الأحيان قد تشفق مع بعض الأحيان قد تشفق مع بعض الإحيار السائزة المسمورة الكنها . سستكون اكستر صسفطا

هناء عبدالفتاح

هامش:

كاتب هذه الدراسة درس المسرح في بوائدا الفترة طويلة، وكان من أهم المنابعين الفرق السرحية التي تقوم عروصمها على التجريب، ولقد رشح منذ عامين هذه الفرقة لتشارك في الهوجان الدولي للمسرح التحريبي ولم تتمكن من الحضور إلى مصر لاتشخالها في عروضها المسرحية، وزياراتها للضارح. وأغيرًا نجحت إدارة المهرمان والسبية اللمق الشقافي بسفارة بولندا في دعوة الفرقة، واشتراكها في مهرجان هذا العام

رسالة من المهدى اخريف

اصيلة في ٣ سيتمير ١٩٩٦

، الأستاذ الشاعر / احمد عبدالمعطى حجازي

تحية خالصة

لقد سرئني كثيراً ظهور «قبض ريش» في «إبداع».

إنها المرة الأولى التي أنشر فيها شعراً في مصر العزيزة.

لكن لا أخفى عنك عدم ارتيامي للتعديلات المحدودة التي مستّ بعض الأسطر والكلمات من القصيدة وخاصة:

ا - ص ٦٠ س ٥ : أبلت لفظة «نادى» بـ «جفل» على هذا النحو: [في حقَّل ما بعد الحَدَلَة]. رُبِما بهدف الحفاظ على سلامة الوزن ، والحال أنَّ المُقتَعِين نفسه مقول:

ب ـ في ص ٢٠ س ٣ من اسفل الصنحة عُدِّ أنَّ هذه الجملة الاصلية: هَقَف دَامُ ك بالسّعوط لدِ : خفف بالسعوط الدَّادُ. مع انتي تعمَّدت، حفاظاً على التقفية الساخرة، الاجتراء على استخدام تفعيلة الكامل (متفاعلن) هَذَّاءُ مضمرة (مثّفا = فعلى المكا.

وبُعَيد دَيُّك الدِّيك في الحمَّام

خفَّف دَاعَكَ بالسُعوط

متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متَّفا/ متفاعلان.

ريمًا كان الأحرى كتابة القصيدة باحرف متباينة حجماً وشكلاً بحسب تباين، وتعدد مستوياتها دلالياً ويلاغها وإيقاعها ليظهر بجلاء اكبر الشمغل البناني المركب والعميق للنص الذي يدور كما هو راسخ حول ازمة الخلق الشعرى تماماً كما في قصائد سابقة في ولاحقة، وهو ايضاً يتخذ من استعصاء القصيد وتبنه فريعاً لتدفق القول الشعرى والاستهامات والبرح والناجاء واللب والتيكم والتجريب معكنات الكلام الشعرى ولا معكنات ايضاً، لم لااهل بالمثانية مل ويقت: بعم مل ويقت: ويما المتعلقة المتعلقة المتعلقة المتعلقة المتعلقة المتعلقة المتعلقة المحمود. لكن الأهم هو الاجتهاد والمقامرة وعُمم الاجترار أو القبول بالسناني وريالسها للبنتال ، ذلك، وسعياً مني لفهم افضل لتجريتي الشعوية من لدن قراء الشعر في مصد سوف أبعث إليكم بقميدة شعرية جديدة في الأسابيم القبلة.

مع اعتزازي وتقديري للدور الشعري البارز الذي تشغله تجريتك الشعرية الفذة في شعرنا العربي الحديث وكذا للجهود الثقافية المتميزة والفاعلة من خلال «إسداع» وغيرها من المنابر. مع تحياتي إلى الاستاذ الشاعر حسس طلب وعددالمعم رمضان:

المهدى أخريف

0

المهدى أخريف زميل قديم وصديق حميم. وقد تلقيت قصيدت الأولى «لإبداع» بترحيب ونشرتها بفرح واعتزاز فهذا الشاعر رهبه أصميل من وجوه الحركة الشعوية المغربية والعربية، فمن حقه أن يحتل مكانه في «إبداع»، ومن حقه أيضا أن يعترض على التعديلات الطفيفة التي أجريتها بأخوة في قصيدته الجميلة «قبض ريس».

لقد شجعنى على إجراء هذه التعديلات عاطفة الأخرة التى تحكم علاقتى بالشاعر، وحرصى على نشر القصيدة مبراة من الهغرات العروضية التى وقع فيها، وظنى أن هذه الهغرات إنما وقعت سهوا.

لكن الشاعر يقول إنه قصد كل كلمة في قصيدته. فإذا كان قد اضطر إلى بعض الجوازات، فالأنها جاح: ضعر سناق لا غض عنه للقصيدة.

وانا مع الاستاذ الخسويف في ان كلمة «نادي» تحمل في هذا السياق الدلالة التهكمية التي أشار إليها، لكن حذف المد في الكلمة لتصبح «ناد» لا يجوز، فإن أجازه الشاعر لنفسه فهو جواز مستقبع كما يقر هو بنفسه، فهو يعرف الفرق بين الجواز الحسن المأنوس والجواز القبيع المعيب وإذن فنحن منفقان.

وإلى اللقاء في القصيدة الجديدة التي وعدنا بها ..

107

أسبوع ثقانى مصرى دنماركى

لعل الوضد الشقاض لعلم المصري الذي زار الدنمارك أن الدنمارك أن المنمارك المسترة من ٢٣ إلى ٣٠ ميناريخ من نوعه في تاريخ من نوعه في تاريخ المارد الشقاضية بين

بنا غسمة من كفاءات رفيعة وبعا
عبثاء من تنزع غي التنساطة في
مجال الفتد الأدبى كان هناك
الدكتور عبد القادر القطة رياسي
الدكتور عبد القادر القطة رياسي
ميلاد حطا، وكلاهما أشهر من أن
يصرف، وكبان في الرواية علمان
كبيران من أعلام هذا الذن هما
وليوار الخواصة وبهاء طاهر، وفي
الشعر كان فاروق بهاء طاهر، وفي
الشعر كان فاروق بشوشة واحمد
الشعر كان فاروق بشوشة واحمد

فلعله يكون الأضحضم والأهم

Dansk-Egyptiske Kulturdage

الشبهاوي، بالإنسافة إلى فبديل عبدالفقاح الباحث المتضمين في التحليل السبياسي والدراسيات الاستراتيجية والي جانب فؤلاء كان إعضاء فرقة للوسيقي المديية بمواهيهم الاسيرة وفنهم الاصبيل: عبارف الكمان ضاروق البابلي وعبارف التانون مصطفى الفقي، وعبارف الإنشاع المساعلي محمود كمال! وعبارف الإيشاع اسساعية

عبدالمقصود؛ أربعة عبدالمقصود؛ ولكنهم عبارضين صقاء ولكنهم استطاعوا أن يقوموا مقام اللغنية الغنانة فاطمة الغنية والمغنى الغنان الجنايشي، وللغنى الغنان الحمود عبد الحمود

ورافق الوقد عن الملاقات الثقافية الدكتور افور ابراهيم صاحب الترجمات والمقالات المتنوعة عن الادب الروسي.

وقد تمت دعوة هذا الوفد الكبير بمبادرة من تجمع السنونو الثقافي في الدنمارك، وبالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، ويدعم من بعض الوزارات والمؤسسات المهتمة في الدنمارك؛ وجساح زيارة الوفسد

للمسرى ردا على زيارة الوقسد الثقافي الدعاركي للقامرة في مايو اللاضي، ويجب هنا أن نعزو الغضاء في إثنام هذا النشاط الثقافي إلى جبهود مفعم الفقيون الشاعر العراقي للقيم في الدنمارك، وزمائته العراقي للقيم في الدنمارك، وزمائته الشعرة الدنماركيين.

كيان أول ما خطر سالنا ونحن في الطائرة، أن هذه الرجلة ستكون فرمنة طيبة للاحتكاك الباشن بالشقافة السكندناقية عاملة، والدنماركية خاصة؛ فاستسلمنا لأجاديث شتى امتزج فيها ما تعرفه بما نتوقعه، وكانت ثرف حولنا طيوف من هشومك إبسش وإدوارد جسرسج النرويجيين وستسرندبوج السسويدي، أمنا الدنمارك فبلا يذكرها أحد إلا ويذكر معها أعلامها الكبارا الفيلسوف الوجودي الرائد سورین کبرکجور (۱۸۸۳ . ٥٥٥١) والأديب العالم الكبير الذي اقترن اسمه بقصص الأطفال: هائز کرسیتیان اندرسن (۱۸۰۵ . ١٨٧٥)، وعبالم الفيرياء النووية الشهير نيلز بور (١٨٨٥ ـ ١٩٦٢) الذي وضع نموذج الذرة المعسروف: ولثلاثتهم كتب منقولة إلى العربية، فقد ترجم المرحوم فؤاد كامل كتاب (رعدة وتشعريرة) لكيركجور، فيضيلا عن الكتباب الذي ترجمه د. عادل الحوا عن حياته وفلسفته،

الدكاترة فوزية معشائيل وإمام عبدالقتاح إسام وعبليي عبدالمعطى، أما أندرسن فقد ترجم قصصت محمد إبراهيم الدسارقي ونشرها عام ١٩٤٠، وأعيد نشرها ضمن سلسلة الألف كتاب الأولى في مطلم الستينيات ثحث رقم (٣٧٢)، كنما ترجم الدكتور ومسسيس شحاته كتابا مهما لنيلز بور تحت عنوان (الفيزياء الذرية والمعرفة البشرية)؛ غير أننا لم نجد في الدنمارك حركة ترجمة موازية من العبربية، اللهم إلا بعض أعبمال لنحبب محقوظ ربهاء طاهن وغبير الأعمال الشعرية التي تتم ترجمتها الآن بمبادرة من تجمم السنونو. ومع ذلك قد لفت نظرنا وجود مجموعة من الباحثات والباحثين الينماركيين الشبان، يعكفسون الأن على دراسسة الأدب العربى الماصر في الجامعات الدنماركية، خاصة الجامعات الكبرى الشلاث في كوينهاجن وأرغبوس وأودينسي، وقد توافيد بعض هؤلاء على ندوات الأسبوع الثقافي المسرى وحضروا أمسياته

والكتب التي وضعها عنه كل من

غير أن صورة الثقافة الدنماركية لا يمكن أختزالها في هؤلاء الأعلام الثلاثة كيركجور وأندرسن وبور، فالدنمارك بلد عريق له تقاليد ثقافية أصيلة أنحدرت إليه عبر القرون، ولا

تزال بعض عناصسرها حسيسة في الشخصية النماركية المعاصرة. الشخصية الدنمارك أن يحس بالبخزو العميقة للصياة الشقافية الشقافية عن أرض المعرفة للصياة الشقافية عن أرض القرات الشميمي المعلى، وإن كانت تستمد بعض العناصر وإن كانت تستمد بعض العناصر عاء.

ويتبجلى التسراث الشسعبي الدنماركي أوضح منا يتسجلي في الفنون اليدوية مثل النسيج والخزفء كما يتجلى في الوسيقي والرقص والقص الشبعيي الذي بتواصل مع روح أشدرسين، أما العناصير الأوروبية فتظهر في موسيقي الجان والموسيقي اللامقاسية والرسم الشجريدي والنجت الجيديث والأدب الواقعي والعمارة، وقد استطاعت الشخصية الدنماركية أن تقيم مزيجا فبريدا ناجبها من هذه العناصبر الثقافية، وربما ساعدها على ذلك تاريخها الذي يعود إلى عشرة قرون قبل البلاد حيث توجد أثار قديمة للإنسان في الدنمارك تعود إلى ذلك التاريخ، غير أن الحديث عن تاريخ حقيقي للشعب الدنماركي يجب أن يبدأ بالقرن الخامس الميلادي، حيث كبان الدنماركييون ضمن شبعوب الشمال يشكلون قدوام حضارة القايكنج، ومنذ القرن التاسم الميلادي أخذ نجم الدنمارك في السطوع إلى



الشاعر: كالاوس بونه بياو

إن استطاعها تأسيس الاتصاد الانحلق اسكندناڤي في القرن الحادي عشار تمت حكم كنوت Knut الثاني، واستدت اسبراطوريتهم لتشمل أجزاء من السويد والنرويج؛ وإحزاء أخرى من شمال بريطانيا وشرقها، وامتد النفوذ الدنماركي جنوبا إلى الأراضي الضرنسية والإسبانية. وقد ظل النزاع بين الدنمارك وجيرانها قائما لقرون طويلة بين مد وجنزر وانتصار وهزيمة، إلى أن استقر بها الحال في القرن الماضي، حيث كانت قد اعتنقت المروتسيتانية منذ القرن السادس عشر في عصر كريستيان الشالث، وأصبيحت اللوثرية هي المذهب الرسمي للدولة.



الشاعر الراجل إيقان مالينوفسكي

يمثل القرن الناسع عشر أزهى عصور الأدب الدنماركي فهو عصر



الشاعر: فرانك بيجر

كيرك جبور وجبروند فيج والملتجشادتهو والمدرسش، وقي هذا القرن ثم تأسيس دسترر جديد، رتحت تنقية اللغة الدنماريكة وإنشاء المدارس، كما تم نبذ الحكم المطلق في عصر فردريك السابع الذي انشا ولل حكومة نباية في البلاد، كان لها صدى واسم في أوروبا.

هذا التراث الطويل هو الذي مكن

الدنمارك من المشاركة في الحضارة المعاصرة بنصيب ملحوظ فيناك تعلوز بور العالم الرائد في الفيزياء الذرية كما أشرنا من قبل، وهناك بنماركيسون مسامسرون لهم إنساماتهم المدونة في الفغويات المعاصرة مثل واسعموس واسك Rasmus Rask

V.Thomsen ، أمنا في الأدب فنقند نجح أدباء الدنمارك في الصصول على جائزة نوبل ثلاث مرات، الأولى كانت عام ١٩١٧ مين حصل عليها أدبيان دنماركيان معا ـ وهي من المرات النادرة التي منعت الجائزة فيها لأديبين - هما الشاعر مبارتن اندرسن نکسیو M.Andersen Nexo العسروف بـ ادولسف A.Gjellerub M.Andersen Nexo هنريك بونت سوبي سدان H.Pontoppiden أمسا الجسائزة الثالثة، فقد حصل عليها عام ١٩٤٤ الشاعر الدنماركي جف ينسن J.V.Jensen. ونحن لا تكاد تعسرف عنهم في العربية شيشا؛ كما هو الحال مع الشاعر الفيلسوف فيعت هاسن P.Hein.

ينتمي الشعراء الذين شمراكونا احسياتنا من الدنمارك إلى أجيال إحدو، منهم الشاعر كالاوس بويله بيب—او الذي كنان ضمن الوقد الدنماركي في محصر، والشاعرة نبط المائوقيشي ابنة الشاعرة المع—روف الراحل إرقيسان مائونيقيشكي، وكذلك الشاعرة مائونيقيشكي، وكذلك الشاعرة موايانا التي أربت على التسعين ولا تزال تتمتع بررح شابة تمكنها من حضور الاسسيات وقراءة الشعر والاستاع إليه، ومنهم كذلك الشاعر

مانوس کنودل و ف بنساك، وكونى دورك ومورتن سنوكورد وبيتر لاوكسن وكريستيان الذي يستحق أن نقف عنده، لأنه ابتدع تقليدا غريبا في إلقاء الشبعر، فهو يهمل صندوقا ظهر كل يوم سببت، ويصعد فوقه عند أحد الميادين ليلقى اشبعاره على جمهرة للارة الذين بتحلقون جوله ويجبونه ببعض النقود. أما الشاعرة السويدية كارين فيسترلوند، نتمثل أيضا نمطأ شخصينا فريدا يروحها الحبة التى تكاد تحس معها بروح الشرق وقد تلبست جسدا سكندنافيا، وهي إلى كونها شاعرة، فنانة سينمائية لها إنتاج بارز في الأفلام القصيرة، وقد شاركت ببعضها في مهرجان الاسماعيلية.

افتتح الدكتور عبد القائد القط المبوعنا الثقافي بكلمة في اوغرس حمورة المشهد حاول فيها أن يرسم صمورة المشهد المستحدي العاصر في مصدر؛ وعاد المستحدي المستحدي المستحدي المستحدي المستحدي المستحدي المستحدينات، مصروا بالسبحدينات، مصروا بالسبحدينات، مصروا بالمستحدينات، مصروا بالمستحدينات، مصروا بين من منا المستحدينات، المستحدينات مصروا بالمستحدينات، واستحدالت المناسات المناسات

بالإنجليزية. تلقى الجمهور الدنماركي نصبوس إدوار الضراط وفاروق شوشنة وأحمد الشبهاوي بإصغاء شعائري ينبئ عن اهتمام مفهوم بنصوص ثقافة مغايرة، وقد حمل الشاعر العراقي/ الدنماركي سلعم العبسيلي عبم الترجيمية إلى الدنماركية، أما بهاء طاهر فقد انفرد من بيننا بأنه كان الرجيد الذي عرقت إحدى قصصنه طريقها إلى الدنماركية من قبل، فهو يستحق منا أن نغبطه بعد أن بقيت نصوصنا وحيها تحت رجمة الترجمة السربعة الرتجلة؛ وإن كان لم ينج منها هو أيضاء حين ترجم له سلهم العبدلي بعض فقرات من (خالتي صفية والدير).

كان الجمهور إقل مما توقعنا، على أن الجمهور إقل مما توقعنا، مقدر الهتمان عن المتحارب الهتمان الهتمان المتحارب، وكمان مستخمسهم من البلحثات الشنابات الجميوات والجمهور الجميون الجميون، خمامسة التجمهور المصرى؛ فقد علمنا أن الجالية المصرة هناك يصل تعدادها فينا لحماد من للمصرية، فقد علمنا أن الجالية المصرة هناك يصل تعدادها فينا الحماد من للمصريين الكرماء المنا المصرية بقالا يصل تعدادها المان عمل تحدادها المنا المصريين الكرماء المنا المصريين الكرماء الناية مضمورا المسياناتا والمعلوناتا والمساليات المحدودة المساليات والمساليات المحدودة المساليات والمساليات المحدودة المساليات والمساليات المحدودة المساليات المساليات



الشاعرة. ماريانا لأرسن

برعمايتهم نخص منهم بالذكر السعدة أميال ثامت بأسرتها الكوزم ويوليتانية، ورجل الأعمال الشقف وجيد صالح عبد اللطلب

> أما الشمراء البنماركيون الذين شاركونا الأمسيات، فقد كان معظمهم من الأجيال الجديدة، ولم نجد أحدا من الشعراء المذكورين دائما في حبركية الشيعير الدنماركي المعامسر، مثل لسيسف L. Jorgense واوف اسلد جسور ،0 O. وأول ويقل Abildgaard Wivel وفرانك بيجر .F Jaeger واولا ريم Jaeger وكلاوس رامفترج -K. Rifb jerg ويورجين برائت .I Brandt وغيرهم، ولم يحدثنا أحد عنهم.

أما الندوة الثقافية التي انعقدت بالتحف الوطني في أخسر أيام الأسبوع، فقد مثل الجانب المسري فيها الدكتور ميلاد جنا ونبعل عبدالفتاح، وقد كان الدكتور مبلاد حبريصيا على أن يرسم صبورة واضحة لشخصية الشعب المسرى التي تجمم بين القبطي والمسلم في ورجدة منسجمة متلاحمة لن يستطيع أن ينال منها الإرهاب مهما فعل، كما كان نبيل عبدالقتاح حريمنا على أن يبين الأساليب الجديدة للمركات الإسلامية الماصرة في



استخدامها لتكنولجينا العصس استخداما يتناقض مع منطقاتها الذائية.

لم یکن هناك مشسع

في برنامج مضغوط كهذا لزيارة مصعظم المصالم الثقافية في كوينهاجن، ولكن نميمنا بالكاد في زبارة مقر اتصاد الكتاب الدنماركبين، ولم يخفوا علينا ما يعيشونه الآن من انقسام؛ كما زرنا ساحة قحصر ملكة الدنمارك الفنانة التي تهبوي الرسم والقراءة وتترجم أعصال سيمون دي يوڤوان وتطل كل عام من شرفة القصر لتحيى شعبها كل عام في عيد ميلادها (١٦ ابريل)، وهو احد الأعياد القومية الشلاثة، أميا



العبدان الأذران فهما عبد التدرير من الاحتلال النازي (٥ مايو) وعيد الدستور (٥ يونيه). وليس للملكة أية سلطة تنفيذية، فالحكومة الصالبة تنتمي إلى حزب التقدم الجديد الذي كسب الانتخابات في السبعينيات، وكانت من قبل للحزب البيموقر اطي الاجتماعي منذ العشرينيات. وزرنا أيضا معرض لويزيانا الشهير حيث كان - لمسن حظنا - بعرض أعمال معكاست مع فتانين أكبرين. ولم يتسع الوقت لزيارة قلعة هاملت ولأ لزيارة أهم المتاحف التي تغص بها كويتهاجن، سثل التحف

> الملكي للفنون الجحميلة، ومتحف (الابروتيكا)، ومتحف التاريخ الطبيعي بقسميه، ومشعف (القاومة) الذي يعرض أثار الاحتلال النازي للدنمارك ويسبجل صبور مقاومته، وقد استمر هذا الاستبلال غيمس سنوات ١٩٤٠/١٩٤٠ على الرغم من أن الدنمارك أعلنت الصياد في الحرب الثانية كما أعلنتها في الصرب الأولى، وقند راح ضحية هذه القاومة الكاتب السرحى الدنماركي الشهير كاي مونك Kaj Munk الذي قتله النازيون، ويعتبر مع زميليه كسيلد أيل K.Abell وكارل سويا .K

SOya من أعمدة السرح الدنماركي المعامس

لم نتمكن إلا من القيام بجولة خاطفة في المتبحف الوجائي الذي اقيمت به النبوة الثقافية، وكذلك متحف شركة كالسبورج العروف ب New Carlsberge Glyptotek وبمتاح المجيث عن الشمون التي أثارتها فينا الأجنمة الفرعونية في هذين التحفين، إلى مقام أخر. وقد كانت زيارة الريف الدنماركي بدعوة من الشاعرة ثيثا ماليتوڤسكي، من أمتم أوقاتنا في ذلك الأسبوع.

غلاف أجد أعداد مجلة والسنونوه



علاف كتاب للأدببة ليسه هوج

تستحق السفارة المسرية في كوينهاجن تعية خاصة، فقد استقبلنا السفير المسري في السويد الاستاد طاهر أحمد خليفة منذ وصولتا إلى الطار، كما صحبتا عند رحيلنا إلى المطار أيضا، وإقام حفلا كبيرا للوقد للصرى والأدناء الدنماركيين مع الضيوف من رجال السلك الدبلوماسي العرب والأجانب وكان أحد رجال السفارة خالد بكسروري معنا طوال الوقت، كما يستحق الشكر أيضا السئولون في وزارة الشقافة، ضاصبة العلاقات الثقافية الخارجية، فقد كان اختبارهم للفرقة الوسيقية موفقاء وكانت استجابة الجمهعور الدنماري لهذه الفرقة تفوق الوصف



،أغنية الوادى، والفوف من تفثر الطم بالتغيير

مسرحية (اغنية الوادى Valley Song) الاثول أوجارد التي تعرض الأن على مسسرح «الرويال كدورت Royal Court» العقيد في لندن هي المسدث مسسر صياته، وهي اول مسرحية بكتبها منذ التقبير الكبير الذي حدث في جنوب أفريقيا بعد الانتخابات التي جاءت بنبلسون صافعهلا الى المكم، وأذلك فإنها على العكس من كل مسترجياته السابقة، لا تتسم بتك الشحنة المتفجرة من الغضب القاسى الكظيم الذي بسيري في كل أعساله، وإن لم تقل كلية منه. لأن أثار هذا الغضب القاسي الذي عابشه السود في هذا البلد الأفريقي الشقيق لمئات السنين

قد تركت قرومها الفائرة في ثرر النفس، ولا سبيل إلى البرء منها في شهور أو سنوات. فقد حدث التغيير الذي كبرس فوجبارد مسترجه للمناداة به منذ أن بدأ الكتسامة السرحية في أواخر الخمسينيات، وإدى هذا التخبير إلى انفشاء الغمضب، وإن لم ينجح كليمة في الاجهاز عليه، أو سد السنارب التي تتسال منها رياحه إلى النفس. هذا الموضيوع هو أحدد هواجس هذه السرحية، لكن موضوعها الأساسي هو الحرص على التغيير الذي عمل فوجارد استرات من اجل طارع فجره. وهو حرص يتجسد في ثلاثة محاور أولها. الضوف من تضشر

المام بالتغيير، بعدما أصبح هذا الحام مديدة وأسعة، فناكحلام الخصارة التضرية لا تقل قدامة وخطراً عن الأعلام المدينة، أن التي ينسد الأقد المنهن تابيض في وجب هذا الحلم، والتي تنهض في وجب هذا الحلم، والتي تمحق المسافحة بين ردى الأحمام وتبسدتها، بالمحورة التي تسخها بها، وتقرفها من معناها. إلى البة للتخلص من اثار قدوحه التاريخ المدينة تحريل تمقق العلم التاريخ المدين فناحية، ولإعادة كتابة التاريخ المدين لهذا البلد الأفريقي من ناطية، ولإعادة كتابة المدين المدين المدين المدين المدين المدين لهذا البلد الأفريقي من نابعة ثانية.

فهاجس هذه المسرحية الكبير هو كتابة مسرح جنوب افريقي، ولكنه

في الوقت نفسه إنساني، لا يتعامل مع اليات القهر العنصري، مسرح يكشف عن فداحة الحب والله معاء وعن قسدرة المسيسين على إيلام أحبابهم بقسوة بالفة، بالرغم من حرصهم البادي على القيام بمكس ذلك تمامًا. وتعتمد هذه المسرحية الجديدة .. مثلها في ذلك مثل أغلب مسسر حيات فوجارد - على عدد محدود للفاية من الشخصيات: شخصيتين اساسيتين، أو بالأحرى على معثلين اساسيين، لأن في هذه السرمية ثلاث شخصيات في المؤلف، وهي شنخنصنينة منؤلف مسرحي أبيض في السمينيات من عمره یکتب مسرحیة عن وادی کارو Karoo الواقع وسط جيال سنيويرج Sneeuberg، وهمو الموادي المذي نشنا فيه أثول فوجبارد نفسه، ويتنوق للعنودة - بعندمنا تقندم في العمر - إليه. وثانيتها هي شخصية المند المنصور أبرام بوتكرن وهو ملون في السائسة والسبعين من عمره، أمضى حياته كلها في فلاحة عدة أقدنة في هذا الوادي القصب، وعناش من ثمرات أرضيه المطاء. وثالثتها مي شخصية الشابة فيرونيكاء صفمدة بونكرز لامنته كارولين، وهي في السابعة عشرة

من عمرها، تطم بأن تصبح مغنية مشهورة في جنوب أفريقيا الجديدة. ومن البداية يؤكر نص السرجية الطبوع على ضرورة أن يقوم ممثل واحد بدوري المؤلف والجد. وهذا هو بالقعل ما حدث في العرض حيث قام أثول فوجارد نفسه بالدورين معا، علاوة على إخراجه للمسرحية. ويتطوى هذا الإصدرار على قبيام ممثل واحد بالدورين على دلالة مهمة تصرص السرحية على إبلاغها لشاهبيها بصريا بقدر صرمتها على توصيل محتواها ورؤيتها لهم فكرياً. وهي أن الحاجِز العرقي قد سقط إلى الأبد في جنوب أفريقيا، وأن قسيسام ممثل واحسد بدورين: الصدهمنا الشنقص ملون والأشر لأبيض، هو العلامة السرحية على ذلك. وهي علامة تزيل بداءة كل أثر للاستقطابات العنصرية من ساجة النص، ونبلور فيه التغيير بأن تطرح فكرة المساواة على مستوى تجسد العرض، قبل أن تطرحها على مستوى الحدث أو المني.

وبعد هذه المبلامة المسرحية الدالة، تقدم لنا المسرحية عالمة أخرى لا تقل دلالة على أيديولوجية النص عنها، وهي افتتاح المسرحية

واختتامها بالمؤلف وهو يتحدث عن ضرورة زراعة حبوب القرع العسلى الأبيض، أو الذي يعسرف عسادة في هذا البلد باسم قرع اليوير الأبيض. فالزراعة سهنة الجد إبرام بونكرز الذي يخسرب بجندوره في الأرض، وكانت أيضنا مهنة أبيه أبوب بونكرن من قبله ـ لاحظ دلالة الاسم التوارثية. وهى السبيل الرئيسي امام المؤلف الأبيض لتجذير وجوده هو الأخر في الأرض نفسها. وهو تجذير لاحق بالطبع لتجذر السود واللونين فيها. وكأن المسرحية تريد التأكيد على أن الانطلاق من الاعتبراف بحقيائق التناريخ هو السبييل لاقنامة جنوب أفريقيا الجديدة التي لا يزعم فيها البيض أن الأرض أرضهم، بقدر ما يعترفون بأنهم يحاولون الانتماء إليها والانفراس في تريشها التي تعهدها قبلهم السود الآلاف السنين.

فقى المسرهية منولوج دال للمنولف عمد قب شسراته المارض وحصوله على صدا الملكة ديطرح فيه عددا من الاستلة الإشكالية الهامة حول كيفية امتداد جدور إبرام بونكرز عميداً فني الأرض، ومع ذلك طليس لديه صداء بعلكية تها، بينما استطاع المؤلفة أن يحصل على هذا

الصك لأنه دفع عسدة الاف من الرائدات - والرائد هو عاملة جنوب أفريقيا. وطرح التساؤل حول صك المكيبة يفتح بدوره مسالة التوثيق وكتابة التاريخ كلها للجبل، ويطرح تساؤلا ضمنيًا أعمق جول من يملك البلد نفسه؟ السود الذين ليس لديهم أى صكوك ملكية، فالبلد بلدهم قبل أن تضمر م الصكوك، أم البيض الذين يملكون صكوكا للملكية من منتعبهم هم قبيل أي شيء أخبر؟ وتكتسب هذه المسألة بعدًا ومزيا من تسمية القرع العسلى الأبيض باسم «البوير»، وهم أصفاد الهولنديين البيض الذين يريد الكاتب الإشبارة إلى أنهم أثمروا شيئًا جميلا في تلك التبرية السبوداء، هو بالطبع هذا القرع المسلى الأبيض، نسبة إلى بناض بشرتهم.

لكن هاتين العلامتين الدالتين مصمويتان بعلامة إشكالية آخري. على صمعمويتان بعلامة إشكالية آخري. على صميع معلى المنطقة المسلمة ا

تفاصيلها، والسيطرة على الرؤية فيها. صحيح أن في هذا الأمر بعدا واقعيا، وأنه نتيجة لترسيات ميراث تاريخي مسعسروف. إلا أنه كسان باستطاعة الكاتب أن يخفف من وقع هذا الأصر، من الناحبية الرميزية والأبديولوجية مبعياء من خيلال أن يعهد المثل ملون أو أسود بالقيام بالدورين: دور المؤلف الأبيض، ودور الجد الملون، بالمسورة التي تضفف من وقع أثر هذه العلامة مسرحيا على الشباهد، لكن قيامه هو كمؤلف أبيض بالدررين جاء بنتيجة مضادة نسبيا لهدفه الأيديولوجي من توحيد الشخصيتين في ممثل واحد، فضلا عن أنه أربك الجمهور قليلا الذي وجد بعضهم صعوبة في اكتشاف أن الجد أسود، ولم يتحقق هذا الأمر إلا يعد أن جزمت الأحداث يه، ويعبد مبرور منا يقترب من تصف السرمية. لكن علينا أن تعبود للمسرجية نقسها لنتعرف على ما تكشف عنه من إشكاليات جنوب أفريشا المبيدة بعد التغيين

وتحكى المسرحية ببساطة شديدة قصدة هذا الجد الذي ظل يفلح الأرض ويعيش من خيراتها لعقود طويلة، بينما كانت زوجته تقوم

بالضحصة في بيت الرجل الأبيض الذي يشرف بيته الكبير الأنيق على الرادي. وما جرى لابنته التي رفضت العبوبية للرجل الأبيض، وأصبرت على ألا ترث وظيفة أمها، وهريت من الوادى واتجهت إلى جوهانسبيرج حيث بمرتها حياة الدينة القاسية فيها. وقام الجد بتربية حفيدته فيرونيكا التي خلفتها أمها وراحها. وتوشك السرحية من هذه الناحية أن تنظوى على واجمعية من أهم النصوص الأدبية التي صدرت عن جنوب افسريقسياء وهي رواية ألان معتون (ابك بابلدي المبيب). لأنها تنطرى على القصبة الأساسية التي جسدتها الرواية. قصة هرب السود من قراهم إلى جوهانسبيرج وتدمير الدينة الكبيرة القاسية لهم بلا رحمة. وفي الرواية نتعرف على الجد الذي ينتهي به الأمسر إلى تربية حفيدته، على الدروس التي دفع جيل التمرد الأول ثمنها القادح. وكنان السرحية من هذه الناحية هي التكملة الدرامية لرواية الإن معتون. لأن الرواية تترك الحفيدة وليدة في أقماط الميلاد، بينما تبدأ السرحية بعدما كبرت فذه الحقيدة، وبدأت تطالب بحقها في أن تعرف تفاصيل التاريخ الدامي الذي كانت ثمرة له.

فالسرحية تبدأ بعدما كبرت المفيدة، وقد تريت أيضنًا على زاد من الأحسلام، أهمسهما هو الحلم بالضروج من هذا الوادى الضيق الذي حبست فيه أسرتها، والانطلاق إلى المدينة الكبيرة. وكأنها تكرر الحلم الذي دمس الجبيل الأول ممن ضناقوا بالوضع القديم فغيرونيكا تملم بأن تتصول في المدينة إلى مفنية شهيرة تطالب الجماهير بأن تعيد على اسماعهم اغانيها الجميلة. أما حلمها الثالث، وهذا هو أصنعب الأملام تعققا، فهو أن تأخذ جدها معها إلى عالمها الحلمي الجديد. وهي أحلام سرعان ما تفذت على الحلم الجمعي بالتغيير وضرورة حصبول السود على حقوقهم في وطنهم، وعلى مستقبل هادل لا بتحولون فبه إلى مجرد خدم للسيد الأبيض. ولهذا فإن فيرونيكا ترفض هي الأغرى رفضنا قاطمًا أن تعمل خادمة في بيت السيد الأبيض، كما فعلت جيتها. وتكرس حياتها للغناء والحلم. شريطة أن يكون حلمها كبيرًا، وأن يكون إيمانها به، ويقينها بتحقيقه كبيرًا هو الآخر، ولذلك فإن فيحرونيكا تصتج على اصحاب الأحسلام المسفيرة، بل وتدرك أن

صغر الأحلام هو الجرثومة التي يتسلل منها الدسار إلى الحلم، فالملاب هو حلم كبير يحقق عبره الاسود كل شيء دفعة واحدة؛ لأن الإحلام الصنفيرة لا تجهز على المظالم التاريخية الكبيرة.

ولكن المد بحثرها من الأملام الكبيرة، ويسمى لإقناعها بالاكتفاء بالأصلام المسقيرة المكثة، سثل الحلم بالزواج أو الحب والحياة في الوادي. لأنه رأى على مند حبياته الطويلة كيف تعطم الأحلام الكبيرة المائين وتسحقهم بقسوة متناهية. ومن غيلال ميصاولة الجد إقناع حفيبته بالعبول عن الحلم تكتشف كيف تسللت الهات الاستعباد إلى عبقل الجند، فلم يعند شادرًا على التمرر منها، بالرغم من أنه يستحق لماناته الطويلة هذا التحرر. وكيف أن تجرية تدمير علم ابنته قد تركت في نفسه جرحًا غائرًا لا يتعمل، خاصة وأن الابنة قد تصبته كلية بطمها ذاك، ولم تسم أبدًا كما تفعل الصفيدة الآن لاستيمابه في هذا الحلم. فالجيل الأول الذي تمرد على الحياة في القرية، وانطلق إلى المينة يروم التحقق فيها، لم يكن باستطاعته أن يقنم الجيل القديم

بعدالة مشروعه أوحتى بمشروعية مصاولته المسورة تلك، ولم بكن باستطاعته أن يناقش هذا المشروع مع الجيل القديم. فما يؤلم الجد في ذكرى ما جرى لابنته أن الأمر قد بدأ بالكذب وانشهى بأن سيرقت أمواله للذهاب بها إلى جوهانسبيرج. وهل كان باستطاعة الابنة أن تفعل غير مذا؟ فالمصار القروض على السود كان في أشد حالاته ضراوة وعنفًا، وكنان السبود انقسمهم قند قنعوا بحالهم إلى حد كبير، بالصورة التي تحولوا صفها إلى ادوات لتكريس الوضع الجائر. لذلك كان تعرد الابنة على أبيها وجبهًا من وجوه تمردها الشامل على الواقع الذي ترفضه.

لكن الصفيدة - وهي بنت مرحلة مطايرة من مراحل الصدراع من أجل التصرر، مرحلة أنضيع من مرحلة الهرب الذي يتسم بنرع من تدمير الذي الذي التهمت الهائة الابنة واجهزت عليها - لا تكنب، ولا تسرق، ولا شرق، وإنما تجمع نقرهاً بطريقة أقرب ما تكون إلى الامستهداء من الرجل تكون إلى الامستهداء من الرجل الابيض باغنيائها، لتسافر بها . ولا تخفى رغيتها في السفر، ولا تكنب على جدها بل تصارحه بها تريد ان غلى جدها بل تصارحه بها تريد ان خنعل، وتخطط لرحلتها غلك بشكل

مغاير، يشي بأنها قد استوعبت بعض بروس التجرية التاريخية. وكبائها تطمت درس تجرية الأم ووعته. لكن الجد لايزال يعارض حلمها، هل بإمكانه غير ذلك؟. فهو بعرف مدى الألم الذي تتركبه في النفس عملية تخثر الأصلام. كما أن جيل الجد المستعبد لا يستطيع أن بيرك أن هذا الألم نفسته هو الثمن الضروري لتحقيق الحلم. وأن تدمير الابنة لذاتها في سبيل الاحتجاج والملم لم يذهب عبثًا، بل تعلمت الابنة دروسه واستوعبتها. وأن الأحلام كلما كبرت كلما ازدادت ضرورة التضعية من أجلها. وأنه بدون الحلم لا يمكن لأى تغييس أن بتحقق.

لكن هيهات للجد أن يفهم هذا كله، ومن هذا تتحول معارضته لعلم لعفيدة إلى عبد مبهظ لا بقل قسوة من العرقيل التي وضعتها سياسة الصرل المنصدي في وجب العلم الأسود هي التحوير والتفيير، وكان الكتب يريد أن يقسسول إن عميه التجرج التاريخية ذاته تقيل وقادي، وأن التفيير ليس بالأمر السهل إلا على الجيل الجديد وحده. لأن الجنيل المجدي وحده. لأن الجنيل القديم قد عاد مرة الغري للشعيد

التي الفها وتربى طبها، جتى ولو كانت هذه القيم ضده. وتستخدم السرحية في هذا الصال الكتاب الشبس والزامير، وتقنية النقلات الزمنية المعسوبة التي تعيد فيها السرمية تجسيد مشاهد من اللغنى، ليكتبسب هذا اللغنى مضورًا رازما في سامة العمل، وإسؤثر على المحل المحيد بشجر تاثيره على الجبيل القديم. ولكن الواقم الذي يتغير ببدأ في تكذيب هذا الماضي، لأن صديقة فيرونيكا الملونة التى تركت الوادى وذهبت للحياة في جوهانسبيرج لم تتحطم كما حدث لامها، ولم تتحول إلى عاهرة كما جدث للاخت، أو إلى مجرمة كما هدث للابن في رواية (ابك باطدى العسبسيب). وإنما استطاعت الحصول على عمل، وها هي تبعث برسالة إلى فيرونيكا تعدما فيه بأنها ستساعدها على تمقيق طمها، وتخبرها فيها أن باستطاعتها المحاة معها في مسكنها التواضع حتى تتدبر أمرها، وذلك ردًا على رسالتها التي أخبرتها فيها برغبتها في الجيء إلى حوهانسبيرج.

بالأرض، وللتمسك بالقيم القديمة

فيرونيكا على تحقيق حلمها، في عضد معارضة الحد قلبلاً، ويخفف من غلواء احتجاجه الذي أطاح في إحدى نوياته الحادة بكل ما ادخرته فيرونيكا من مال. فيعد بتقديم المال الضروري لفيرونيكا بعدما كأن قد ثار ثورة عارمة عليها، والقي ما استجدته من مال من النافذة. ويفعل الحبيد هذا كله، وهو بدرك أن في تدقيق حلم فبرونيكا نهابة للقدر الضئيل الباقي في حياته من سعادة. لأن مغادرتها للوادى ستتركه وحيدا دون رفيق. وهذا ما يزيد من صنعوبة الأمسر على فسيسرونيكا، ولكنه لا يستطيم أن يثنيها عن عزمها، أو أن يدفعها للتراجع عن إصرارها، وكأن السرحية تريدنا أن نعى مدى ما في تحقق الملم من قسوة على الأجيال القديمة التي تستحق بعد كل ما عانته الاستنامة إلى دعة شيخوخة هايئة. فتحقق حلم فمرونيكا، وإن وقع عليها كل عب، إخراجه من حين الحلم إلى ساحة الواقع، يستأدى الجد ثمنًا لم يكن قد وطن النفس على يفعه. فهو الذي ربي الحقيدة، وبريدها أن ترعاه في أيامه الباقية. وهي أيضيًّا تعى دينها للجد، ولهذأ

ويفت الواقم المشغيس وإصسرار

فهی ترید آن تصطحبه معها، دون وعی منها بعدی ما فی اقتراحها هذا من تسوق مبهظة.

وإذا كان الغط البرامي قيد ظل مناعدا ومشنصوبنا بالتوتر طوال تقديمت لرجلة السنود واللونين الغبنية لتحقيق جلمهم البسيط بالعدل والحرية، واستمر في الحفاظ على هذا التوتر حتى تركت فيرونيكا الوادي قبرب نهايته، وذهبت الي جوهانسميرج لتبدأ رحلة تحقيق الحلم، بالعصمل ودراسسة الغناء والتصول إلى مغنية مشهورة، فإن هذا الخطاسيرعيان منا يعياني من الانكسار بعد مسغادرتها. ولأن السيرهبة لا تريد أن تتبرك الجد وحيدا وكثبيا بعد مغادرة جديدة تنكأ حراح المفايرة القيسة. وتربد أن تكافئه على اضلاميه الشجيد للأرض والوطن معياء فبإن القبسم الباقي منها يعمد إلى استخدام المؤلف للضروج بالجد من عزلته، وذلك بالتوجد معه في طقس زرع بذور القبرع العبسلي الأبيض من جديد. ويقوم هذا العمل باكثر من وظيفة. فهو ينهي السرجي على نغمة متفائلة ويبيد من سماتها جو الحزن والأسى الثقيل. كما أنه يؤكد

أهمية البنية الدائرية للعمل حيث ينتهي بنفس الطقس الذي بدأ به. صحيح أنه لم يتمكن من زرع البنور في البداية لأن الجولم يكن مواتيا، واستطاع زراعتها في النهاية ليشير بذلك لانصبرام الزمن، وتغير الجو، الجسو بمعناه الطقسسي ويمعناه الرمزي معًا. إلا أن هذا القعل يقوم كذلك بدور التوحيد من جديد بين المؤلف والجد: بين الأبيض والأسود في قدمل طقيسي والعبد، هو قدمل الزراعة والاتصال بالأرض، ويكشف أن الششرك بين العجوزين اللذين يركنان إلى دعة الالتصاق بالأرض في أخر أيامهم كبير إلى أقصى حد، وأن الذي يستطيع أن يجعل لحياة الكاتب الأبيض الذي اشترى بيت السيد القديم، وعاد للحياة في نفس الوادي الأخسخسر ذاك، أي معنى أو قيمة هو الجد الأسود الذي يستطيم به وسعنه زراعية أرضبه وتجذير وجوده من جديد فيها.

وتكتسب هذه النهاية دلالة رمزية هامة على صعيد النص الإيبيراوجي في المسرصية، فـهي تشـيـر إلى ضـرورة أن يعيد البيض تجـذير وجـويهم في الأرض الأفـريقية على أساس جديد. وأن يعملوا مع السود

علاقة لها بالنمط القييم، وأن تنطوي هذه السيانة الصيبية على انصان مشخرك بحق الجيل الجديد في حلمه، وفي صياته الصديدة التي تنهض على أسس مغايرة كلية لما قام عليه نمط العلاقات القديمة في هذا البلد الأفسريقي العسريق ولابد في النهاية من الإشارة إلى براعة تلك المنثلة الشبابة التي قامت مع المؤلف بدور فيرونيكا. لأن للمثل دور كبير في إنجاح مسرح الأول فوجاري، صيث تعتمد حينوية العنرض المسرحي عنده على ضيال المثل البصيري، وعلى قدرته على تجسيد حالات مسرحية كاملة على الخشبة بدون الاستعانة بأي أدوات توهيم مسسرهي إلا جسده ومسرته وانضعالاته وحبركاته. ويدون تمتع المثل بقدرة كبيرة على القيام بهذا كله، وعلى الخروج من حالة والدخول في أخرى بسهولة ويسر، لا يستطيع المشاهد أن يدرك النقلات المتتابعة في المكان والزمان، وأن يقوم مع المثل بإعادة بناء عالم كامل على السنبرح، وفي وغي الشباهد منعياء بدون أن يشغير الشهد، أو تتبدل الملابس أو الأشبواء،

يدا بيد وعلى أرضية من المساواة لا

مهرجان لوكارنو السينمائى الدولى الـ ٤٩ شاهين.. وأنلام أخرى

يتملكك شبعبور من الزهور أنك مصرى . عربى شعور لايمكن أن تخفيه، فالجميع يسالونك كل يوم: دهل شــاهدت ابن النيل؟ دوانت تسالهم، مارابكم في عبودة الابن الضال؟، كيف ترى هذا الفيلم أو ذاك؟ «شناهين» كلمنة تشريد طوال المسرجان أضلامه تقدم في ثلاث قاعات. صورته على غلاف المجلات، والنشرة اليومية: وشاهين مصره.. «شاهین کمان وکمان».. شاهین فی عيون.. نشاد وسينمانيين بشميثون عن شاهين.. لك حق إذن أن تزهو، فالهرجان وإدارته لهما الفضل في السعى إلى تجميم وتجديد وترميم ٣٢ فيلما طويلا وقصيرا لشاهين. وإلى طلب المساعدة والدعم المالي

لهذا الشروع الكبير من هيشات ومؤسسات وأفراد بل وشركات. خيامسة ، في فيرنسنا وإيطالينا وسويسرا ومصر .. وأولاهم كلهم لما تحقق، وتصدر «كراسات السينماء عبدا خاصا عن شامین ـ باقالم نقاد مرموقين ويضم حديثا مطولا لشناهين كما اقيمت مائدة مستدبرة على يومين من الرويتروسياتيف، في أولها تحدث شماهين في تأثر أنه أخذ براجع نقسه وهو يرى الجمهور مقبلا على أفلامه على مدى عشرة أيامه، وجد نفسه ، هو ذاته ، يعيش افلامه . تجربته ، من جدید، عاد يسترجع طفواته، اهتمامه البكر بالسينماء علاقته بالصورة، بالناس، بأمته ومصيرها .. مشيرا إلى فيلمي،

عودة «الابن الضال» و«المصفور» وظروف كتابتها وعرضها وموقف الرقابة.

ريشروسمبكشيف شساهين من الوكسارة وهبيف من المحارفة فعم إلى زيورغ ثم جنيف سعوساً، ومناه المحارفة المحارفة المحارفة والمحارفة والمحارفة المحارفة المح

وعلى سبيل المثال فيان فيلم «نيسرولو» Nerolio الإيطالي -بالمسابقة - إخراج أوريليو جي يما لدى Aurelio Jrimaldi لم يغز بأي جائزة من أي لجنة، ومع هذا فهو



جریما ندی آخر ج میلما عن (بازولینی)

قيلم هام، لأن مخرجه أراد أن يقدم رؤيته نحوجياة الشاعر المفرج الإيطالي باولو بازوليني ومصرعه المأساوي.

ان ونيسر وليسوه هو بازوليسي جريما لدى ، والمضرج نفسه ، وهو بقبول أري أن البنعيد الأسناسي لشخصية بازوليني يتمثل في شيئين: مقدرته إن يحياء وأن يصور هذه الحياة بطريقة استفزازية غير مبهجة، ولكنها موجية، ولهذا نجد في الفيلم الشباب فاليريو يسبأل الشاعر لماذا يقف منك النقاد موقفا عدائيا! فيجيبه: «لأننى أتحدث عن أعماق الإنسانية الدفيئة»..

في المشاهد الأولى في الفيلم نرى الشاعر والمخرج الشهير مسافرا بالدرجة الثانية في قطار من يتسينا الى سرقسطة بمتقلبة،

عمادث نفسه: «أجب الناس لم أحب رجال السحاسة. أحب أن أتأمل عيون الناس وفي البلدة - يسير في أحد أحيائها الشعبية، يحدق في البيوت والناس والأشياء. وفي ميدان مسفيار برقب أولادا يلعبون كارة القدم. وفي الساء يلتقي بهولاء الأولاد يتحلقون نارا على الشاطئ. يدعن احدهم بعد الأخر بسيبارته ليستمع إلى الموسيقي. لمسات استغراق في الأحلام. اليوم التالي تهطل الأمطار يتأمل الأولاد يغتسلون بها في مرح. تشرق الشمس، البحر مضطرب. عبلاقة بازوليني بالناس، بالأولاد، تؤكيد صاحة الشاعر إلى المنان. بقبول المفسرج: إن الليل، والثلية ليست عناصر ثانوية في فيلمى. كل ليلة سواء كان بازوليني في روما أو صفلية أو المغرب أو البعن اثناء تصوير أحد أفلامه أق

وحيدا، كان بازوليني يترك أصدقاءه من المثقفين بحثا عن الشباب.. الملئ بالحيوية، بحيويتهم كانوا يجعلونه شاعرا بالصاة

باديا فارس

ونتسابل هل كان موقف كل لحان التحكيم من الفيلم دليلا أخر أن الأمور والمواقف فعلا لم تتغير؟ ليسبرتارياس.. LiBERTARIAS للمضرج الأسياني فيسنتي أراندا Vicente Aranda . إنتاج أسباني بلجيكيء غرض بالساجة الكبريء وهو ملحمة تجمع بين التراجيديا والرومانسية والكوميدياء والتسجيلي والروائي، والموضوعية والتأمل، ليس فقط لتصويره جربا من أجل الحرية، بل لأنه أكثر من هذا عن الكفاح غير الظاهر أو الصرب بين الجنسين ، الرجل والمراة، كلمات قليلة لن تخلص لك أجداث فيلم طراء سائة

وثلاثون دقيقة مبهرة عن الصرب الأهلية الأسبانية . ١٩٣٦ . تلك الحرب الثورية النبيلة التى اجهضت في النهاية، وقد تناولها اكثر من نبلم أغرها الأنطيري والأرض والحربةء إخسراج كسين لوش، ولكن هناك عنصرا هاما في هذا الفيلم الجديد هو المراة.. المرأة المشاضلة التي شاركت في الصرب ليس لناهضة نظام حكم فرانكو القاشي فحسب بل الموقف المسافظ نجو المراة في النظام والمجسسمم بل أيضسا داخل الكوادر الثورية نفسها. شاركت المرأة في الشورة والصرب من أجل حقوقها إذن.. فماذا حدث؟ يعرض الفعلم نماذج من النساء.. بصلار الثورية التشددة، ماريا الراهية التي هجسرت الدير للانضيمياء للثبورة وحفظت كل كتب لينبن حتى كانت تسبريها عن ظهر قلب بالقيصل والصيفحة؛ ثم النسياء اللاتي كن يمارسن مهنتهن في بيت (دعارة)، وحبررتهن الشورة، حبتى يكون لهن كرامتهن، وشاركن في القتال.

● عسل ورماد... للمخرجة المصرية غاديا قسارس, إنتساج سويسري - تونسي، غاديا إفراز لقد قفين عربية واوربية الام سويسرية الاب مصري درست السينما في امريكا مين اخرجت افلاما قصيرة تعيش بن سويسرا ومصر، قدم

في الألب والأخسري على خسقاف النيل كما تقول هي نفسها. في مشتروع فيلم تستجيلي ويحث اجتماعي عن الراة في المفرب تعرفت على أحوال النساء العربيات عن قرب روين لها أسرارهن. أثارتها قضية الراة العربية وخاصة من قراءاتها للكاتبة الغربية فاطمية الميرئيسي.. يتناول فيلمها الروائي الطويل الأول احسوال ثلاث نسساء ينتمين إلى طبقات اجتماعية مختلفة - وليلي، التي تمردت بسبب موقف حبيبها الجبان. و«أمينة» التي أحبت أستانها وداس عبها بل داس بديها بقدمه لغضبه أنها لم تلد له ولدا. ونعيمة، أكثر النساء الثلاث استقلالا - وهمزة الوصل بينهن حاولت الثمرد على زواج مرتب، داست بقدمها صورة خطيبها حيتما أرغموها على الرقص في الفرح.. حصل القيلم على جائزة لجنة تحكيم الكنيسة البروتستانتينة لأنه فيلم شبجاع بتناول العلاقات بين الرجل والمرأة في الإطار والسياسي الشقافي والديني في عالم اليوم.

اخيرا.. التكريم رالفهد الذهبي عن الأعمال الكاملة.. بعد تكريم المضرج المرزسي جساك ريفيت والبرتغالي مانويل دى اوليڤيورا والاصريكي صمصويل فوللر، والاصريمي جان ـ لوك جـودار،

بكرم هذه الدورة الخسرج الألباني فیرنز شرویتر Werner Schroeter أحد رموز السينما الألمانية الجديدة. بل شاعر السينما. كل أعماله شقت طريقها للمهرجانات الدولية.. بشغله في أفلامه: الحيء الموت، الاختلافات الاجتماعية والجنسية. البحث عن الجمال. الوجوه والصنوت الإنساني. الصورت الإنساني تجسيد في صورت ماريا كالاس في افلامه الأولى. الموت عالم سوى خاص - من أهم أقلامه: «باليسرمسو أو ولنسسبسرج» . ١٩٨٠، مجلس الحب ١٩٨١، يوم الأغيياء ١٩٨٢.. أخرج أكثر من أثنتي عشر أويرا في أكثر من دولة.. فيلمه الأضيار «غبار الحب» عارض في الساحة الكبرى مع تسلمه القهد الذهبي، العنوان قناعة عميشة أن مانعير عنه مسوتيا هو نتاج بجث وسعى للاقتراب من الأخر، للمب، لكل الرغبات الرومانسية.. في لقاء مع كبار مغنيات وسغنيي الأوبرا.. يمسور شبرويتس لحظات المب. الشبق. وروابط الجنس - الصداقة التي تتبصول إلى اصفى درجيات الحب.. حياتهن الشخصية تتردد في جنبات الساحة الكبرى اصوات أويرالية رائعة.. صارالت تشويد في أننى حتى هذه اللحظة التي اكتب لك فيها الآن.

ملتقى الشباب العربى وتحايا الثقانة العربية الراهنة

السابقة، إلى در عبدالاله بلقرير، أستاذ

استضنت المعرب، هذا العام، فعاليات الدورة السابعة لمتفي الشبياب العربي، والتقرق من المركز الدولي للطباب بعينة بوزنيقة، في القدرة من المحمدية المنسخ عام 1472، برعماية مسموعة من المؤسسات الاطهارة والهيئات الرسمية، وشارك في هذه الدورة مائة الكريم من المالاب، واقهم من نالاته عشر نطرة، كانهم من المالاب، وأقهم من الباسطين، الكرياً من ثلاثة عشر نطرة، كانه حدد الدورة اسم المسحمائي المنسوس المسحمائي المنسوس المسحمائي المنسوس المسحمائي المحمدة الدورة المن المسحمائي المسحماة عندة الدورة اسم المسحمائي المسحماة عندة الدورة اسم المسحمائي المسحماة عندة الدورة اسم المسحمائي المسحماة عند عددة الدورة المناطقة المدينة عدة الدورة المناطقة المدينة عدة الدورة المناطقة المدينة المدينة الدورة بالدورة بناطة المدينة المدينة والدورة بناطة المدينة وكتابة نشاطها المسحماة المدينة وكتابة نشاطة المدينة والدورة بكالمة نشاطة المدينة وكتابة تشاطيا

التقافي والفكري، ويُعنى الفضل في تأطير

هذا التشباط وتكريسته، عبيس البورات

الغلسمة بكلية الأداب جامعة محمد
الغامس، والابين العام لبطس امناء منتقي
الشباب العربي، فالأمين العام المساعد
المؤتمر الفروي، بييروي، واحمد الفكرين
الديري عكلوا على رصد وصعياغة الفكر
الفريز عكلوا على رصد وصعياغة الفكر
العربي المعاصر، وله إسهامات مهمة في
مجال الثقافة وألفكر والاسترائيجيا كما
إثراء هذا النشاط وشعيا، بوصعه الغدايا،
الإسامية للتنقي الشباب العربي، وقاك
الإسامية للتنقي الشباب العربي، وقاك
الإسامية للتنقي الشباب العربي، وقاك
التكوينية والمعاشرات، والحلقات
والتي التصاديين، مجمل قضايا الشخافة
والمن المساعدين، مجمل قضايا الشاعةة
والمكر المربيين، موزعة بهقة ونظام

الامسيات الشعرية، والمدالات الغنية المنافعة الم

وتنبرج تحت هذا النشاط محموعة

تؤكد الطروحات والرؤى والأسطة الني قدمها الشباب، عبر مداجلاتهم ونقاشاتهم ومحاضرات بعضبهم، وعُي الباحثين الشيباب بالقضبابة المجورية المطروحة على غبارطة الواقع الشقبافي العبريي الراهنء وتشى بقدراتهم وإمكاناتهم واستعدادتهم التي تصب في رافد الاستمرار والسعي الدؤوب نصو بلورة رؤية أستراتيجية تجاه الواقم المربي، بدلاً من الاستسلام لصبور عدمية: يائسة مشوهة، تهدد الفحاليات المكنة للشميساب العسريى، والتي يمكن استثمارها في لعظة تاريخية ماصلة، متذيبة بالتمييات الصعبة، مزيممة بالمضيلات، وبالشعولات المفرعة، داخليًا وخارجيًا ويزلازل التغير العالمي، عبر عملية (الكرنسة)، أو تعويل العالم، إعلاميًا واقتصاديًا ومعرفيًا، إلى قرية كونية صغيرة، وعبر الشقدم التكتولوجي والملوماتي الهائل، فيما يعرف بالثورة الثالثة ثورة سامعيد المستاعية، تلك التي زلزلت كشيرا من الأنساق المعرفية، والقناعات الابديولوهية، وعبير مجاولات الشلاع المسافات العضبارية والتاريخية والجمرامية والثقافية للشعوب تحت مسمى النظام العالمي الجديد، القائم على الاستقطاب الأحادي، والاستئثار بالعالم، بينما تتحول الأطراف الأخسرى إلى فوامشء بسلطة القسوة المسسكريةء والاقتصادية، بل المرضية أيضًا، حيث

تتمول العرفة نفسها إلى تجارة.



حمعية الشعلة للنريبة والثقافة

لقد تميز عبد غير قليل من الشاركين في تجسيد تصورات مختلفة ومتصافرة قي أن ميمًا، اثناء عبوارهم النابه عبول مجمل ماطرح من موضعوعات وقضايا، لعل أبرز هذه التصورات، ثلك التي اجتكمت إلى المقلانية، وانبنت على تطيل عميق ومنظم، واعتمدت السؤال أساسًا للجواب، بدلاً من أن تبنى الإجابات الجاهزة المقولية الديولوجينًا ويهذا، تضاء لت السافة بين المشاركين، باحتبرام الصوار واطراف، ويتسلوب الأخذ والعطاء، وليس الصادرة، وبالإيمان بأن الأراء المغتلفة يمكن وضعها في نسق متكامل، وليس هناك من يمتلك الجواب الأوهد، أن يتمتع بامتلاك الحثيثة الطلقة ومن الأسماء التي برزت في هذا الصوار الخلاق بين الشبساب العربي، ننكر حسين فضل الله (لبنان)، محسمت عباسي (الجزائس)، امسل سبرور (مصر)، سامية البقوشي (القرب)، احمد بوز (القرب)، حسن



مرزوقی (ترنس)، زینهٔ مسك (لبنان)، رهيم سبعيد (النسرب)، محمد الفقية (لبنان)، سعند قاسمي (الجزائر)، ضياء حمير (لبنان)

لقيد عبقيد هؤلاء الشيبيات الرهان على انفسهم، أولاً وقبل كل شيء: وفتحوا بوابة الأسئلة التي ليس لها حد، أو نهاية، حول الذات والأخر، وحول جدلهما الدائر، وحول البخول في معركة المرفة العالمة، ارتكارًا على قواعد صلية من معرفة الذات لنفسها ولغصب ومسيائهاء وحول أكلاميهم الديمقراطية، والتنمية، والتقدم، والاصلاح.

وعندمها سنعت الغسرمسة، اتفق الشاركون على منظومة للعمل الفعلى الشترك، على نصو ما تجلى في مناقشة الطرح الذي قيمه الباحث محمد حسن عمدالدافقاء الضاص بجمع للأثورات الشعبية العربية جمعًا ميدانيًا منضبطًا وموثقًا؛ باعتبار هذه الماولة تمثل مواجهة

مِناشِرة، وحقيقية، للثقافة الجنة، كما هي فناعلة وناجزة في الوجدان الجمناعي العربى، وفي أذواق الجماعات الشعبية وعاداتهم وثقاليدهم ومعتقداتهم وفنونهم القولية (الشفاهية) والصركية والتشكيلية غير أن الطرح انمس على الأنواع الأدبية الشعبية الشفاهية. وفي البداية، أكد الباحث أن هذا العمل تعوزه فرق بحثية مخلصة، وأنه يقوم على قواعد علمية مكينة في الجمع والترثيق والفهرسة والتصنيف، وأن جسمع النصوص من المسواه الرواة والناس هي الهمة الأساسية في هذا العمل، ويعدمها . أي بعد تجميع التصوص وضبطها يمكن لنا تصنيفها ويرسها وتأملها ...الخ، كمغما شيئنا. وأرضم الساءث أفمية فذا العمل الأن، لاسيما أننا تشبهد تصولات جذرية في المتمعات العربية، وأن الشمولات العالبة الجديدة لابد ستنعكس على ثقافيات الشبعوب ذات الضميوميية القصبوي، وأنناء في ظل طموحنا لمواكبة التقيم الهائل تكنولوجيًا وعلميًا وثقافيًا، لابد أن نسجل هذه الغنون قبيل موتها وانطمارها، وإن ننقذها من الضبياع، بل يمكننا استخلال التقدم التكنولوجي لصبالح هذا العمل العلمي الثقافي الخاص جدا من هنا، كان لهدا الطرح ضروراته ومبرراته الطمية والوطنية والقومية، ويصمل قواعد خاصبة في ممارسته وأدائه. كما أشار الباعث إلى عقود الإهمال التي ضماعت خلالها كثير

من النصبوص الشفاهية. بموت رواتها أو مانتهاء بورها في حماة الحماعة الشعبية، كما وجه الانتباء إلى مصاولات الضرب والهججوم التي تعجرفنت لهجا الفنون الشعبية، بتجلياتها وصورها المنتلفة، من قبل النهب الشقافية والفكرية، التي انقصلت عن هذه الصماعات، واعتسرت فنونها تجسيدا لتراكمات الغرافة والجهل والشغلف، وافترض الباحث أن هذا الموقف كان العامل غير المرثى، لكنه وجيم القاعل، وراء فشل الشروعات الفكرية الإصلاحية والنهضوية والتجبيثية والتنويرية (وأقصد بالقيشل عدم الاستحرار) ذلك لأن الجماعات الشميية، وحيما التي تحمل مبكانيزمات الاستمرار والسبرورة والانتقال والتوريث من جيل إلى جيل ولأن هذه الجماعات الشعبية. التي لم ثنلق، أو تُتِنُّ إليها يد التعليم الرسمي، لم تكلَّق هذه الشروعات الفوقية التى وصمتها بالجهالة، برغم أنهم خرنوا أحالاسهم في الشطيم والتهبوش والعبدل داخل هذه الفنونء وماقظوا بهاعلى جل قيمهم الإيجابية الأصياة. لهذا السبب وغيره، فشلت هذه للشبروعيات التنويرية في الصفياظ على استمرارها الطويل.

من جانب اخر، أشار الباهث إلى الدواسات لليدانية الرائدة التي سلكت هذا الطريق الشاق في مصدر، ويرز ــ في هذا السياق _ إنجاز أستاذنا الجليل المكتور

احسد على صرسي، منذ عام ١٩٦٥، وكذلك جهده في استمرار هذا الطريق، خاصة جهوره في إنشاء العهد العالي للفنون الشعبية (١٩٨٢)، لتبغريج كوادر دراسة ومدرية على العمل الميداني المنظم. ثم اقترح الباحث تبايل العلومات بين الشحباب العبرين جبول طميعية وغاروف الدراسات الفولكلورية عامة، والميدانية منها على وجه الخصوص، في مختلف البلاد العربية، وقام المناقشيون والتدخلون بطوح الأفكار والاقتراحات التي تمكن من تفعيل وإثراء هذا العدمل الطميوح الذي يتهضء مبدئيًا، على القبرات الذائية، انتظارًا لرعانة التؤسسات الوطنية الواعية بأهميته، وللعناصر القادرة على قيبادته والواقع أن عيدًا كبيرًا من الشاركين قد تعمس لهذا الشبروم، البيعض من باب الشخيصي والشبخ عمص القسريب (الفسولكلور، الانثروبولوجياء السوسيولوجيا)، والبعض الأعر من باب الهواية والاهتمام الخاص

اعتزازهم بهذا اللتقى، الذي اسهم - بقوة - في تشكل وعيم ويذاهم، وقدمرا تحية عميقة الذين تجشموا عناء الاستنشاشة والتأمير والإدارة (عبدالإله بلتريز، فيصل درينيقة، عبد القصور الراشدي، عبدالله عبد الصديد، ياسر عبدالجواد، وغيرهم!)، ويتموا أن ستمر الشيرية في دورها الفاعل والاصيل تجاه الشباب العربي،

وفي حفل الضاء، أكد الشماركون

_•••

الشبعين

يظن بعض احســــقـــاتنا من الشعراء أن الإشارة الدائمة إلى حا يقسعون فيهم من اخطاء لفوية أو سووضية أننا نرجب بالشعر عروضية؛ من هذه الاخطاء حــــقي البسرى، من هذه الاخطاء، حـــقي البسرى، من هذه الاخطاء، حــقي الإشارة في أنهم مخطئون في ظنهم الخيال؛ لأن معرفة قواعد اللغة وأصول الحروض لا تكفي لكي تجــعل من الكتابة شعرا، وإن كانت تكفي لكي تجعل عنها نظما؛ ولو أن الشعر مرهن بعمونة هذه القواعد اللغوية تجعل منها للغوية اللغوية اللغوية من الطوروضية، كان علماء اللغوية الغوية اللغوية ا

وفى ديوان الأصدقاء لهذا العدد نماذج من هذا الشعر الذي يبرأ من الخطأ اللغوي والخلل العدوضي،

ولكنه يقع في عيوب افدح، فمن التعبيرات المجانية التي لا تضيف التجيرة الشموية، إلى التجيرة الشموية، إلى التجيرات الجاهزة (السكوكة) المقصمة على عالم القصيدة إقصاما.. وهكذا، ففي المصافرة الشماعر مصمد عبد المخاطف بيمادات (الاحتدام) فيقطع عليك متعتك، وفي قصيدة الشاعر إبراهيم منصور يلجؤك (بحر في غير التاطم يرتمي ليسموق الويد لينسو التاطم يرتمي ليسموق الويد للشعط التليد)؛ الما عند الشماعر المدين المناعر المدين المناعر المدين المناعر في تحديد (السبعين ربيعا).

وتحن لم نرد بنشر هذه النماذج إلا ماعساء أن يقيد هؤلاء الأصدقاء وغيرهم في تجاريهم القادمة.

ردود خاصة:

الأصدقاء الشعراء سيد عبدالتي حسين (قتا) - محمد السيان ميد عبدادي (اسسان) - عاشور علياء زهران (الدائمات) - مجمود دسوقي سليمان زهران (دمنهر) - خالد ابو زيد مرسي (إجبان) - مناه سليمان محمد شغية) - سامية سليمان محمد (اسكترية) - الماماء زاهي سعيد محمود سليما الشيرية) - الماماء زاهي سعيد سليما الشيرية) - الماماء زاهي سعيد سليم (الشيرية) - الماماء زاهي سعيد سليم (الشيرية) - الماماء زاهي سعيد سليم (الشيرية)

اطلعنا على قصسائدكم، ورايدا أنها لا تنظر من روح شعرية والضحة انها لا يتقصد في لغة شعورة بوترمز دون تتصمح كل الإفصاح، هذا فضلا عن ضمورية الشخلص من الأخطاء الطخرية والمروضيية، وعسى الشعرية والمروضيية، وعسى المناقذ الذات في اعمالكم القائدة.

ديوان الأصدقاء

قبتان لى.. ودندنة لها

محمد عبدالظاهر حمد ، نجع حمادى

وأمد نحوي بعض أفتان الشقاوة كيف باضت في ضلوعي زهرة بيضاء؟ أفرخت الذي يهوي الندي كيف النهار على غصون حبيبتي صحف وصوت مصباح، يأتي من بعيد معلنا دليس بعد الحب ذنب، يا هوي الأشواك مثك، هل يحاق في بهاء الخلد منطفنا؟

هل أفك السجر عن عشقى وأقرؤني أهيكأم أقدس في هواك مرافىء العمر الذي ولي ولم يترك لنهزم غدا؟! لى قبتان، على متون الربح عصفور ينقر في فرّادى باحثا عن عمقه الجهول في شغفي و ندنة نقلك لا تحدًّ

> وأنا الفرغني من الحزن الهنيهة راقصا أينا استدرت رأيت وجهك طالعا من عمق أوجاعي يحيرني بزوغك، موغلا في الحزن

غاضية سماؤك مثل كل عوالم السحر المقينة يااتنا: هل كان لى غير اجتدامك مرفأ قالت: هرائى ناصم

لى أن أفك طَلاسم الصلوات عن عشقى واكسر نابك السحور، أخلع عن تضاريسي عيونك يافتي قم فاستردُّ اليوم روجي

> سابع في ملكك؛ الألوأن تأسرتي اسير على جناح فراشة

أسوق الورد للبحر

لبحر

يعاجلني أقولك

إبراهيم منصور ، كفر الشيخ

فيصحو ـ في الصباح ـ يصبُ ملح الله في الكاس العتيق

واملا البحر ابتهاجاً بافتضاحي للسماء...

إذا تملُّت في عيوني...

أقطف الورد الحرام واستجلُّ مسامَّهُ

ما كنت أشغل بالبراح خواطرى حتى أتانى البحر منسرياً من الشطأن....

حتى أتاني البحر منسرياً من الشه يقترض السفائن كي توصله...

هو الآن ارتمي في داخلي

عشرون عاماً كنت اسكنه...

من خبر الورد اشتياق البحر للمجداف في غير التلاطم....
فارتمى بحراً
يسمق الورد الشاهط التليد
ويدعّى سبق الوصول إلى المدى
من يعيد العمر أوآه... ولكن
من يعرد وربتي اشواكها
فتكرن غير قديمها
واسجل الوشم الجديد
على حوانط عجرتى
ببداية جدّت على قلبي

واحادث الطير الذي صاحبة رضاً ...
واعرف كيف صار الثفر سيفاً ...
وابتسامة وردة
جات على أولى السفائر... وجدها
والان حانت لحظتى... كيما أولى سوَشَى
والان حانت لحظتى... كيما أولى سوَشَى
ال يقيم علاقة بالوقت حين تمرت دقائة
واحد المنب على مصفة
الفت تمثير من الفت على المدينة ...
القدت تمثير الله المدينة وبيم مضفة
الفت تمثير المدينة ...
ووشيت الحوائط بالبدايات الرتبية ...
وانهايات الكنية

متوالية العبرات

أحمد محمد حسن ـ ترمن

العشاق ترانيم مجبوسةً
في صمت الغيم
فَيْنَ فكُ العبرات وخُلُمنها؟!
العبرات النقماتُ
قُبلات من ربِّ الوجدِ
تطرُّهُما المسناء على سجاد الوصلِ
شعوبناً.. تتقافز في عينيها..

نغزلُ من سدُم الوجد شعوساً
تتقافز في عينيم الوجد شعوساً
تغسيها .. في بحر وسائد خديها
سيعين ربيعاً .. حتى يُحتملُ أنظاها .. الخَمْريَّ
جَنِّي .. كتنت الحكيةُ حتى
عبد القمر النهريُّ به
فَلَارِ عتِي الخمرِ على الواب سطور العشاق الخَلْمي

سبلام

اصلان عبدالغنى أبوسيف القامرة

سيل من دعوات الراهب والاذكار
قتايلت ملاكاً يركع ليل نهار
فيض من نسمات الخيط الابيض يتملكني
ينتشل الفجر صريع الحلم
جميل هذا الفجر المتدفق ما بين بقايا اشلائي
عربياً رغم حدود الحلم
عربياً رغم حدود الحلم
سلامك بعض من ترتيل القلب النابض في (صنعاءً)
ويمع سنين الفرية والاسفار
ويمع رجاء
الحيك فوق ثواني العمر لبضع ثوان
المعيد لو انسى كل الاشياء
اقرتك سلاما، وختاماً
الله يوق من شاء...

وقرات سلامك في عينيك يجوب معالم أهوائي
قترنم قلبي حين رايت رحيل الخوف
قترات مسلامك في عينيك يجوب معالم أهوائي
قترنم قلبي حين رايت رحيل الخوف
واشات جوالنه معلكتي،
فنسيت حياتي عند لقاء الرجه المشرق
قترن البعن السيل خجلا من أنات القلب النائي
آقرتك سلاماً مصرياً
حملت طيور الصبح بريقاً يجذب هذا الجسد العاري
في ملكوت الكون الأخضر
في ملكوت الكون الأخضر
وأضات جوانب ممكتني،
وأضات جوانب مملكتي،

مل، كؤوس العشق



للفنان الشاعر الهندي طاغور

القصبة

أبها الأصدقاء

نتبوقف في هذا العبدد أمنام الرسالة التي وصلتنا من الصديق أمصد داو دالطالب في كلية التربية جامعة جنوب الوادي، وقد أرفق بالرسيالة قصمتين له. وبداية نقول لصديقنا أمحد ولكل الأصدقاء إنهم ليسوا في حاجة إلى تكرار كلمة «أرجو» فنحن في المقيقة لا نهمل أي رسالة تصل إلينا، فإذا لم نشر البها ولم تناقش مساحبها فيما ارسله من نصيرص، نسقيد يكون السيب هو هذه السياحة الضبئيلة المنوحة لنا، وقد يكون أن النصوص اضيعف من أن تناقش ولا نحب أن نضييع بالجدل حولها وقت القراء، وهناك سبب ثالث يسبب لنا حرجًا شديدًا؛ فبعض الأصدقاء يرسلون نصوصاً قد لا تصلح للنشر في هذا الياب ، والنشر في هذا الباب نشر في إنداع بالطبع ، ثم يرف قبون تصنوصتهم بأسماء الجموعات القصصية التي نشروها والجوائز التي صصلوا عليها، ومم الصرج يتملكنا العجب من سهولة النشر

والمصنول على الجوائز لأصنداب هذه التصنوص.

يسال الصديق اهجد: هل يمكن بواسطانكم؟ والإجسابة هي نعم. بالتاكيد، والإجسابة هي نعم. بالتاكيد، والإجسابة هي نعم. مالجال الأن يتسمع للجمديم من المواهب، ولا نزيد أن نحدت تطلق الماليام التي كنا تحال فيها أن نجد مساحة صغيرة تُمل منها أعمالنا، ولم يكن يتاح لنا لا بواسطة المرصوم عسمة المقتاح الجمل هذا الرجل التناسر للكتاب والرسامين الشبان، أو في مجادة «الكتاب والرسامين الشبان، أو في مجادة «الإراب» احياناً، وكانت تنشر التصوير بلا مقابل مادي.

ولعلها فرصة مناسبة الآن أن نقول لكل الاصدقاء والصديقات اللين نشروا في هذا الباب نصوصاً كسامة أن سسينشسو لهم إن مناك مكافأة لا بآس بها في انتظارهم، قد تتناهر بعض الرقت ولاكتها تصرف في النهاية، وعليهم إذن أن يراجعوا

الخزينة في هيئة الكتاب.

ونعود للصديق المجد، إنه يذكر اسماء كتاب القصة الكبار في الغرب ويقول بعد ذلك «فسهزلا» دليلنا في هذه الغرفيشي (كتبيها المصديق وهذا ما التربية التي نحيا بها الآن شيء جميل؛ فمن الطبيعي أن يرجع كاتب القصة إلى الذرات الذي خلاف اعترام هذا الغن، كما لابد أن يرجع الشاعر إلى تراثه؛ فالغن يتعلم من الفراء كل سبق أن كرونا ذلك مراراً.

اما القصتان اللتان ارسلهما صديقنا فنترقع أن يتسم مسدره للاحظائنا عليهما، وهذا هو (أساس إذا كان يريد ـ كمنا هو وأشع من رسالته ـ أن يلج عالم الفن السحرى، اي عليه أن يكون مشواضعاً والا يسمى، الظن بعن يضمحه خاصة إذا كان في بداية الطريق،

القصمة الأولى ترصد باقتدار أزمة شاب ينزوى في غرفته رافضاً الاشستراك في حسفل أقساسه أبوه بمناسبة ترقيته (الأب) ونجاح هذا

الشاب واخيه. والآخ الصغير هذا يتردد على الغرفة مرات داعياً أخاه المساركة في الصغل ولكن الشاب يرفض بإمسرار، وفي النهاية يقضة من النافذة التي كانت لصمن العظ قريبة من الأرض ويعدو خلفه أخوه صائحاً: «انطاق با سجدي. أنا لا اربد أن الحق بك إنما أربد أن أعدو أن عدو أن المدون أعدو أن المدون أعدو أن المدون المد

هذه هي القصة، ولابد أن القارئ سيسال: لماذة الماذا يحبس الشاب نفسه في غرفته ولا يشارك في الحقل المقام بمناسبة نجامه؛ لماذا لا ياكل ولا يشرب ويظل لمدة أيام ثلاثة مرتدياً ملابسه كاملة؟ والماذا يقفز من النافسنة؟ والأهم من كل ذلك لماذا يشاركه الصغير في الهرب؟ حيث لا تجد اسمئة مثل هذه إجابة فيان تجد اسمئة مثل هذه إجابة فيان احداثها حقيقة.

أما القصة الثانية فتيدا من نقطة توتر حسادة: إذ يصل الشساب بطل القصة إلى شفته فيجدها مفتوحة ويقف أعلى السلم حسيث يراقب للوقف خانفًا أن يكون الذي بالداخل لصنًا يمكن أن يؤذي... ولكن أهو لصنًا يمكن أن يؤذي... ولكن أهو

لحرية ام أنه اخدوه المسافس والذي يمك مفتاء الشفقة ام أن البطل نسى الباب في الصباح مفترها ؟ كل هذه الاجتمالات تقيد حركته إلى أن يضاجاً بان الذي كان في الشبقة وضرح منها الأن هو أخروه، فصاداً يفعل عدة نهاية القصة.

دويحي.. من؟ أخي؟ حقًّا أخي.. لن الحق به.. ماذا أقول له.. كم كنت مشتاقًا القله...

والسؤال هو: لماذا لم يناد أخاه

ويقبله؟ ما الذي منعه من أن يجري

خلفه على السلم خاصة أن الأخ لم يكن يعرف أن البطل يراقبه؟ ولا يظن الصديق أمجد وكل الأصدقاء . أن السلم خاصة بعكن أن تصنع المستجدة ، فلابد أن تكون المفاجئة ، موسسان وتشعيكوف فلاشك أن مستجدة أو قصمة «الرهان» ومناك مصص ليس فيها صفاجات أبداً للمناية وتستحصى على النسيان ولكنها تصمت ليس فيها صفاجات أبداً للمناية وتستحصى على النسيان ولكنها تصمت على النسيان بعد المسرح لتشعيكوف . التي

شاهدت اهد العروض السرحية لسيطر عليه إحساس بأنها لابد أن يطأة السرحية وتمانى كما عسانت من الحب وعبذابه. ومكنا تحبس فنسسمها في غرفتها اخر الشيخ المسابل وتكتب وتسرق خطابات المسيف الماضي وتتهمهم بانهم لا يحبونها على حجم المؤت وتمرق كل يحبونها من المخابات وتناء. وكاذا نذهب بعيداً الخطابات وتناء. وكاذا نذهب بعيداً الخطابات وتناء. وكاذا نذهب بعيداً الحديث المنسورة عن هذا العدد المديد المديد البيطة المديد البيطة المجيد لهذا النوع من القصص

أميتها - فيحتاج الصديق أمجد وغيره من الأصدقاء إلى اخذ هذه المسألة بجد اكثر، ويعدها لن يقول صديقنا دكان هفل بهيجة وهو الذي يقول مقارتمي في توتراً غير مسموع ايضا على السروره والفظا هنا مردوج: قبل هناك تؤر مسموع واخر غير مسموع، أن يقول مفيداد تؤثري، أن درما يكون عسر عليه، يقصد عشره .. إلخ.

أمنا اللغبة ، وكم تحدثنا عن

الغريب

منصورة عز الدين - التامرة

كنت جالساً على شناطئ النيل القريب من قريشي يرجد مرسى القارب الصغير الذي يربط بين قريش وبين القرية القابلة على الضمضة الأضرى من النيل عندما فاجانى بصوته الدافئ: ماذا تقعل وحدك يا بنى فى هذا المكان؟

انا فقد تسمرت عينى على وجهه اراقب كلماته وخليات فقد شعرت نعوه بالفة غريبة كما لو كان ابى. من المؤكد ان ابى كان يشبهه ولكنى لا ادرى ظم ان ابى ابدا ولكن كان من المكن ان يكون هذا الرجل أبى.

> لم أجبه على الفور ولكنى نظرت طويلا إلى قسمات وجمهه الهادنة وعينيه اللتين تشبعان بالطيبة ثم قلت: لاشى، فانا أجلس هنا كل يوم إنها عادتى أن أفعل ذلك شجعتني نظراته الودودة على سؤاله؛ هل أنت غريب؟

افسقت من افكارى على مسراى القنارب وقد وسى واستعد ركابه للهبرول بينما ركبه الغريب وصديقه، وما ان نزل آخر راكب حتى انطلق القارب عائدا وفيه الغريب الذى تعلقت به، فتشبشت نظراتى بالقارب حتى ابتعد وخيل إلى أن الغريب ينظر لى نظرة اخيرة من نظراته الودودة وهو بيتسم.

فقال: نعم. وأردف إنه ينتظر القارب لينظاء إلى الضغة الأخرى من النهس ثم أخذ يغمرنى بنظراته المصطفة فتشاغلت عنه بالعبث في الحضائش التي تكسو المكان ثم بتقليب أوراق كراستي... رأيته ينظر إلى المكان ثم بيسائني هل أنت بالدرسة، فأومات مجيبا. الكراسة ثم يسائني هل أنت بالدرسة، فأومات مجيبا. بعض قطع المحلوي وأعطاها لي ثم ربت على كتش في متمتما بكلمات لم أتبينها وأخذ ينظر إلى النيل كلة يستجدى القائر بالمودة من الشنة الأخرى هفاختات انظر يستجدى القائر بالمودة من الشنة الأخرى هفاختات انظر يبدو يستجدى القائر بالمودة من الشنة الأخرى هفاخت اخريب اخر يبدو أن يشعر بي وهنا جاء غريب أخر يتحدد معه ثم تحذا أمينا ما ومضيا في حديثهما أما ثم اتخذا المعترفة المنا أمينا ما ومضيا في حديثهما أما

لم أتم إلا عندما غاب القارب عن نظرى وإن أخذت أفكر في هذا الغريب الذى ملك على تفكيرى طوال طريق مورتمي إلى البيت وأخذت انسامال على وحمل الآن إلى يبت؟ وهل يمكن أن أنساه ما حييت؟ وكانت إجابتى اننس نظرته الحضوية، وهنا رايت الأولاد يلعبون في أول الشارع الذى يقع فيه بيت جدتى ونادانى أحدهم فاندمجت معهم وأخذنا نتقافف الكرة ويتم عتى حل الساء فأسرعت بالعرفة للبيت وكذف في هذه اللحظة قد نسيت أمر هذا الغريب تماما وكل ما كان يشعظنى هو كيفية الإفالات من عقاب جدتى بسبب تأخيرى.

إنتظار

محمود عبد المطلب

جلست الأم إلى جوار النخلة الرحيدة التي تتوسط الدار... كانت تلقى بجبات القمع إلى افراخها... تجمعت الأفراخ في دائرة الضوء تلتمس الدفء.. كان قد أثم استعداده للرحيل..

. تأخر اخول كثيرا يا ولدى ... قلبى مشغول عليه!

، الله يرعاه يا أمي،

انحنى على يدها يقبلها .. طفرت دموعها رغما عنها.. جرت الدموع على الرجه الطيب المثلئ بخطوط الزمن .. طبعت قبلة حسانية على جبينه ودعت له بالسلامة...

تحرك القطار قبيل الغروب يحمل الجنود إلى جبهة القتال... حكايات مصرية واشواق مؤجلة يجرى بها القطار بين الحقول.. منذ أن دهمته متمة القراءة لم ينقطع يوما عن صحبة الكتاب... غاب عمن حوله يقرأ... «أزهار الشيد؛!.. من أى ركن من الجحيم اتتك تلك الشاعرية الأسرة أبها الشاعر الرجيم؛"

> دعلى وسادة الشر، تلمح نقيب الأبالسة مهدهد أرواحنا المسحورة

وترى معدن إرادتنا النفيس الصلب پنصهر ويذوب على يد هذا الكيميائي البارع».

مناح أحد الجنود:

ـ ستون يوما لا أرى فيها وجه أمراة؟!.. هذا ظلم عظيم!!

ابتسم في مرارة.. «كيف تقبلون نسامكم وأنتم لم تغتسلوا بعد من عار الهزيمة؟!

وصل القطار إلى نهاية الرحلة بعد أن احشضنته رمال الصحراء.. كل الموجودات شبحية تتلفع بسواد الليل.. مزق الجنود المسمت الهيب باحذيتهم الثقيلة .. كانت السماء مرصحة بنجوم رفيعة غائرة في الخللة... العريات التي تنتظر الجنود مطفأة الأنوار تبدر ككائنات منقرضة تنعكس عليها أضواء الأنجم الخافثة... تحركت القافلة مهتدية ببريق يأتيها من الزمن المستحيل!!..

شعر بجوع مفاجئ .. تسللت إلى انفه رائحة الخبز والطعام المختلطة بدخان الحطب!!. تذكر إضوته وهم يتسابقون إلى النوم فوق قبة الفرن الدافئة، في القاعة

الشتوية. كانت حكايات الجدة «مريم» تعتد في اعماق الليل تحملهم على أجنحة الخيال، وتشعل أحلامهم... تتكر أخياه الضائب. انقطعت أخيباره مغذ أن بدات إسرائيل تقصف بقسوة مراقع الصواريخ المضادة المسائل تقرب القناة.. اجتاحته موجة حزن عائية.. وهمس نفست: ممتي ينزاح الشبون القراكم ضوق الصدارك فحق المسائلة؟!!

مسرخ أحد الجنود:

- طيران!!.. غارة!!.. فوائيس تهبط من السماء!!

انكشفت أستار الليل.. تفرقت السيارات.. فبط الجنود يصبون اللعنات.. انتشروا أشباحا ليلية زاهفة على الرمال الموحشة الصامتة.. اشتعلت السماء وراء الطائرات المفيرة.. تساقط عددا منها حطاما.. الجنود بوللين ... طار صواب العدو!!!

ويدا الفضيب الهحسجي... تناثرت الصلام الجند وأشواقهم المؤجلة مخضية بالدماء، عزفت التلال الغربية لحنا حزينا موجعا... طافت عليها طيور الصمت، والقت عباشها فوق كل الروس، وشدت عليهم خياما من الدمع؛ كانت الأفراخ الصغيرة تتقافز حول دلمية الجازء تلتمس الدفه... البرق ينسكب على زجاج النافذة... الأم تلقى بحبات القمح الصغيرة والنافير الصغيرة تلتقطها...

سألت الأم ابنتها:

تأغر أخواك كثيرا يا بنيتي... ألم يخبرك أحد بشيء؟

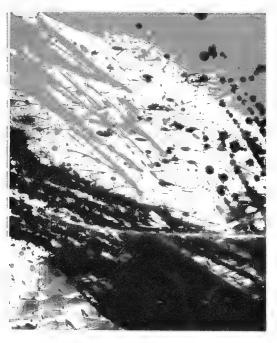
الأم تحدق في الجهول، تداعب تلك المخلوقسات الرقيقة .. وتنتظر!



للفتان الشاعر الهندى طاغور



نحت من أعمال الفنان د أحمد جاد المائز على جائزة النحت في همالون باريس الدولي

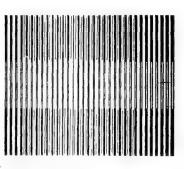


لوبعة للفنانة لعلى عرث من معرضها الأخير بعنوان (القعيم والجديد)، الذي تم به افتتاح منزل عبد الرحمن الهو اوي بالازهر الشهور الماضي.









رئيس مجلس الإدارة .

رئيس التحرير أحمد عبدالمعطى حجازى نائب رئيس التحرير

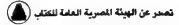
مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف القنى

نجوى شلبى





الأسعار عارج جهورية معمر العربية :

الإشتراكات من الداخل:

صوریا ۱۰ لیرة ـ لنتان ۲۰۲۰ لیرة ـ الاودن ۱٬۳۵۰ دینار الکویت ۲۰۰ فلس ـ تونس ۳ دینارات ـ المغرب ۲۰ درهما الیمن ۱۷۰ ریالا _ المیدین ۱٬۲۰۰ دینار ـ المدوحة ۱۲ ریالا آبر ظهی ۱۲ درهما ـ دی ۱۲ درهما ـ سقط ۱۲ درهما

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيها شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع).

الاشتراكات من الحارج : عن سنة (۱۲ عدد) ۲۱ عولاراً للأفراد ۴۳, عولاراً للهيئات مصافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل 1 دولارات ، وامريكا وأوروبا ۱۸ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان النتائي : مجلة إبداع ۲۷ شارع عبد الحالق ثروت ــ الدور

الخامس من ب ١٣٦ تلفون: ٢٩٣٨٦٩١ الفاهرة فاكسيميل: ٢٥٤٣١٣ ر

الثمن: واحد ونصف جنيه.

المادة المنشورة تعبر عن راي صلحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقيم تفسيرا لعدم التشي



هجذا الغجد

العيَّة الرابعة عشرة ﴿ ديسمبر ١٩٩١م ﴿ رجب ١٩٥٧هـ

	قصيبتان فواتيكن عبس		الانتاحية
10	المورع المروينيس	£	أدب مصري بالفرنسية أم أدب فرضي في مصورلحد عبدالعلي حجازي
	و النَّمَةِ		الفرانكفونية المصرية
٠٦	حكاية عن الصعد راسم روتهااتجي السلاطون دعيس		🛥 الدراسات
17	قتل الملاق زرجته البيرتـميرى دنرى	17	الثقافة الغرضية
**	سانقة التاكسي	4.0	جورج حشن عامل صبحي تكلا
	المقالات والدراسات	££	حرل مستقبل الشعر جورج هنين ت بشير السباعي
۲	الأمولية والظيلية مراء رهبه	17	اين غربىب
TY.	مصر وفرنسا علاقة خاصة	£A.	الرجل الضغم والسينة الغشيلة جورج حنين حب س
	🖝 الشبعر	A.	تکری فراش دنیس
8	المسوبةمعد عبران	w	لدمرن جابيسدانبيل لاتسون عارجاء ياقره
	🕿 القصبة	1-1	أهمد راسم رع
W	التمييةللى الشريش	3.4	البير تصيرىوي
	 القن التشكيلي 	AYA	اندريه شديدالمان عبد الخالق بدري
٦,	تشابكات ضائية بين البحر والصحراء	14.6	وامدق بطرس غسالىوئ
	مع مازمة بالأفوان	l	٧٥ عنامنا من الأدب الضوائكوفوني في منصبر طبائمة
	🛎 المُكتبة	16-	بيليرجرافيةه بانييل لاتسون تقديرترى
14	الاغتراب الأمبيالمسالمين موسى		# الشعر
	🛥 المتابعات		قصائدجورج حنين ڪبس
0.0	حكايات ۱۸۸۷ في مسرح روجيه عساف هذاه عبد الفتاح	W	عمق للله أنمون جابيس ك فني حسين
	≥ الرسائل	A.	عشير اغتياتدبانمون جاييس د: پس
45	هموم عربية افريقية في أيام اقرطاح الونس، فوزى سليمان	J'A	شفرات بنس عند بس
11	إحياء ذكرى إميل حبيبي طاسطين زلض السبيلي	м	مُلاث بنات من هينا المرن جابيس ت: هـ.ح
٧٢	■ أصدقاء إبداع	44	قعمائدعرب متعمور ۵: بعس

أدب مصرى بالفرنسية؟ أم أدب فرنسى فى مصر؟

اين نضم الأعمال الأدبية التى كتبها المصريين والأجانب القيمون فى مصر باللغة الفرنسية؟ هل نعتبرها جزءاً من الثقافة المصرية بحكم البيئة التى ظهرت فيها والعراماف والأنكار التى عبرت عنها؟ ام نعتبرها جزءاً من الثقافة الفرنسية بحكم اللغة التى كتبت بها هذه الأعمال؟

هناك إجابتان، الأولى تستند إلى التجرية الإنسانية الفعلية التى يعيشها الكتاب والشعراء في هيئتهم العقلية والمائية الفاصة والعلمة، فيئه التجرية الإنسانية مى المسدر الأول للإلهام والسلمية إلى الأخرين هى الدافع الجوهري للكتابة، الأخرين الذين يتتمون للمجتمع ذاته، والأخرين الذين ينتمون للجنس البشرى كله، فالتجرية الإنسانية مشتركة، والجمال كما كان يقول لإهاري هو هو في جميع المصمور، لأن الطبيعة والمقل لا يتفيران، ولهذا نستطيع أن تترجم الشعر والرواية وللسرحية، وأن تتذوق - مهما لفنظت الواقنا وتعددت ثقافاتنا ـ شار العقل البشري، في كل العصور.

والإجابة الأخرى تستند إلى اللفة ولا تعول إلا عليها، لأن التجرية الإتسانية الباطنية والخارجية ليست إلا معوفة، ولا معرفة خارج اللفة. كل فكرة أو عاطفة أو خاطر أو خبرة لابد أن تتحول إلى كلمة تسميها وتحولها إلى صدورة عقلية مجردة أو مجسدة. والكلمات ليست مجرد رموز رياضية أو إضارية، بل هي كانتات حية تنسو وتتطور بالاستعمال على من العصور، لكنها لا تنسى تاريخها، بل تختزنه وتستدعيه وتومئ إليه في كل نص جديد. من هنا لا يكون النص تعبيراً عن مجرد تجرية فردية، ولا ينتسب للظريف التي يكتب فيها بقدر ما ينتسب للغة التي يكتب بها أو بالأحرى للثقافة التي تجسدها هذه اللغة، فهو إنن جزء من أدب قومي له جوهره الإنسباني بلا جدال، لكن الجوهر الإنساني للعمل الأدبى لا يتجلى إلا في اللغة.

وانا أميل لهذه الإجابة الأخيرة. لكنفى مع هذا ارى أن فى كانا الإجابتين تعميمًا بيعمنا عن رؤية الفروق الدقيقة التى تميز الكتابات الأدبية بعضمها عن بعضمها الآخر.

من المؤكد أن لغة القصيدة تختلف اختلافًا بينًا عن لغة الرواية، لأن لغة القصيدة تامل وإيقاع وتصوير وإيحاء واستبطان، أما لغة الرواية فرصف وسرد وتحليل. ويقدم مرورتها الشعري، تجتهد على عبقرية اللغة يعناصرها الداخلية لتستحضر تاريخ اللغة وتتناص مع مرورتها الشعري، تجتهد لغة الرواية في الإتعاد عن هذا المبرات لتسك بمانتها الخارجية. ومن هنا لا تكون اللغة في قصيدة لإدمون جامس عن الموت مثلاً مساوية للغة في رواية الإمبير قصميري تستعد مادتها من الأحياء الشعبة في القعية في الشعبة في الشعبة في الشعبة في القعية في الشعبة في القاهرة.

إلا أن اللغة الواحدة قد تكون لغة قومية لامم مختلفة لاشك أن لكل منها ثقافتها المتميزة.
فالإنجليزية هي لغة الإنجليز والأمريكين، والاستراليين، فضلاً عن انتشارها في بلاد افريقية
وأسيوية أخرى، والفرنسية هي لغة الفرنسيين ونسبة كبيرة من اللهلوبكيين والسويسريين والكنديين
والأفارقة، وإلاسبانية هي لغة الإسبان والأمريكيين الجنوبيين. فإذا صحح للغة أن تكون جاممة
مشتركة تضم امماً مختلفة، فهذا الا يدنع عذه الأم من أن تكون لها ثقافاتها القومية المتميزة.
والسؤال الذي يمكن أن نظرحه هنا هو: إذا كان العمل الأدبي ينتمي للغة التي يكتب بها لا إلى
البيئة التي يكتب فيها، فلاى من هذين تنتمى رواية لجابرييل جارسيا ماركيز الكولومين، أو
قصيدة لبابلو بغيروا الشياء؟ هل تنتمي هذه أو تأك للغة الإسبانية كما تنتمي لها رواية
لهاوروخا أن قصيدة لجارسيا لوركاء فإذا كانت لغة مؤلاء جميعاً وأحدة فالتمييز هنا لإبد أن

غير أن الكتابة بالفرنسية في مصر لم تتواصل ولم تتسع كما حدث في الجزائر أو لبنان، ولهذا يصعب أن نعتبر الفرنكفونية في مصر خالفرة مصرية. غير أن هذا حكم نظري يستند إلى أسباب من خارج الظاهرة، ولا يقوم على قراءة الأعمال الأدبية التي كتبها هؤلاء المصريون والأجانب للقيمون في مصر باللغة الفرنسية وبراستها دراسة نقدية تكثيف عن عناصرها وتحدد مصادرها. وريما كان هذا العدد الذي خصيصناه للظاهرة الفرنكفونية في مصير خطوة في الطريق إلى هذه الفاية.

وينحن نعرف من خلال ما كتبه واؤول بارم عام ۱۹۷۰ في مجلة Culture Francaies. وراؤول بارم ناقد مصرى فرنگلاني، - أن الذين كانوا يكتبون بالفرنسية في مصدر بلغ عديم إلى عام ١٩٤٠ اكثر من شانين كاتبًا وشاعرًا، ولد ولد خمسون منهم في مصدر، ومنهم أريمون يعتبرون مصدريين بالقمل، ونزح الباقون إلى مصدر وعندهم واحد وثلاثين من فرنسا، ولبنان، وسويسرا، والبيانان، وتركيا، وإنجلترار وروسيا، وتونس، ورومانيا، ووزيرة البا.

وقد استطاع عدد من الفرنكفونيين المسريين أن يحتل مكانة مرموقة في الأداب الفرنسية المعاصرة، ومن مؤلاء إفموقد چاپس و چورج حقون، والبير قصميري، وأندريه شميد. وإذن فالظاهرة تستمق الاحتفال والدراسة.

وايًا كانت الإجابة فيما يتصل بمسالة الانتماء، فنحن امام ثروة ادبية تنتمى بمسورة او باخرى إلى مصر، وتجسد العلاقة الثقافية الوثيقة بين الثقافتين العربية والفرنسية، فاحتفالنا بالفرنكفونية المصرية نابم من شعورنا بمسئوليتنا تجاه العمل الثقافي المصري بخافة ظواهره وتجلبته الأساسية والفرعية، ومن حاجتنا لاستئناف علاقاتنا الثقافية بفرنسا والوصول بها إلى حيويتها السابقة وتفاطها الخلاق الذي لم يتجمد في الكتابة بالفرنسية بقدر ما تجسد في الكتابة بلفتنا القومية كما فرى في أعمال أهمد شعوقي وعله حسمين، وتوفيق الحكيم، ومحمد حسمين هيكل، ومحمود تهمور.

والمصريون والفرنسيون بيداون في العام القادم احتفالاتهم بمرور قرنين على حملة بوغابرت التي فقحت الباب لتاريخ من التبادل المثمر والإيداع المتصل. فهذا العدد إنن من «إبداع» إشارة من إشارات البد، وبحوة للتأهب والاصتعداد.

ويرجع الفضل الأكبر في ظهور هذا العدد لكوكبة من الدارسين والنقاد والمترجمين والمؤرخين أخص منهم بالذكر الدكتورة رجاء ماقوت استاذة الأدب الفرنسي في جامعة عين شمس، والاستاذ يشمير السمباعي المترجم للعروف الذي توفر قبل غيره على تعريف القراء العرب بأعمال الفرنكفونيين المصريين، لاسيما چ**ورج هئون، وا**حمد واسم.

وإذا كان هذا العدد مخصيصاً بكامله للفرتكفونيين المسريين فلن تخلق أعدادنا القادمة طوال العامين القادمين من مختارات لهم لم تستطم أن ننشرها جميعًا في عدد واحد.

٦

رحيل محمد عمران

الشاعر محمد عمران ، من ألم الشعراء السوريين المعاصرين، وأكثر هم انتفاعا في حركة الحداثة والتجريب. وقد ظهر مع الجيل الذي يضم على الجندي، وممدوح عدوان، وفايز خضور.

ولد عسام ۱۹۳۴، ودرس الأدب العسربي في جامعة دمشق، واشتغل بالتدريس، ثم انتقل إلى الصحافة الأدبية، فاشرف على الملحق الأقافي لصحيفة دالشورة، السورية، ثم أصبح رئيسا لتحرير مجلة دالمعرفة، وهي مجلة وزارة الثقافة، ثم محيلة دالموقف الأدبي، وهي محيلة اتحساد

اصدر إحدى عشرة مجموعة شعرية، الأولى داغان على جدار جليدى، عام ١٩٦٧، والأخيرة دكتان بالمائدة، عام ١٩٦٧، والأخيرة المائدة، عام ١٩٩٥، وقد توفي في اكتوبر المائدة، عام ١٩٩٥، وقصيدة دالعودة، التوسيم نشرها هذا من مجموعته العاشرة دنشيد للبنفسج، الصادرة عام ١٩٩٧ عن دار الذاكرة في مدينة حمص.

دالتحريره

روحد عيران



العسودة

والقبرات والسلام على بيت أهلى هنا الله ناولنى خبزة الأبوى. ووسدنى عشبة. هم. نام وهنا، من يدى، أخذتنى الغواية. وانزلقت فى الظلام والسلام على حجر شجئنى فى السلام على العشبي/ انت أخن، وعلى الساء/ انت أبي، السلام على أسيات النبات انت أرضعينن، السلام على أخواتن من النحل، ومبارك عرق الرجال المجهدين

ومبارك دفق الطغولة فن الجهات. مبارك مجدُ الحياة للموتِ أيضًا مجدُهُ وأنا أقيمُ له الصلاة.

لأبامنا الأولين لأسعامهم في الشوا**مدِ** والذاكرات

> طالعين من الدم. يفتتحون الوعورة. يبنون أياسم لمذاماتهم

لنيم

لشقاء النبُّوة بين أصابعهمُ للعناء الذي أسنَّسَ الأرضـــ أرضًا من الشوق والدم، الطريق. على طرق_ي نشردننن والسلامُ على أول_ي امرأةٍ ناولتنن سرّ*صا*.

وعلى آفر ابرأة محبتني

والسلامُ على الطين في كل بيت. على كل قنطرةِ لاتنامُ

مبارك بعجد أسمائي نهارك الجميل بالشمس والماء والشجر الجليل ومبارك باسمى الترابة، مبارك مسد تضمخه الحشائش والترابة ومبارك نزق الشباب والحكمة البيضاء في أيدى الشيوخ الطسين

افتحوا الرقص ـ تتسم الحلبات، افتحوا النارُد مِتى تضي، الخُطي والشبوات LIS والمزاميرً. حتى يُغنى الجميع وأقول لكم: زهرة العزن صفراً. لاتحملوها الى المهرهان، وللنوم أزهارة البيض لاتقطف ها. أقول لكم زهرة البغض سودار أدعو إلى وردة الروح. فيضير أرَ.... انت رسول الربيع تتبارك المتباث فوقظها. البيوت تضيءُ زيتك في منادرها.

أرضًا مدريرًا من الحلم لهن فاسررَ، ومنتصرين لعن نرث الأرض عنهم سلام على بوتيم ليم المحد في الأولين لنا العجدُ في الآخرينُ أقول لكم: لم نرث زهبًا وصلاة. ورفنا الأمانة أن نجعل الأرض المسلء. والعبد أن نتزين للمهرجان، أقول لكم: أفسحوا في الطريق، سالم على أرضنا القادمة وأقول:

الأسرة الأسرة يعتليها يمتليها فيض اسمك الذهبي فيض اسمك الذهبي تتبارك الأوقات تتبارك الأوقات تخرج من مياهك. والعدى تخرج بن میاهات. من موجك النبوي والمدى البيوت من مو*جك ال*نبوى تضيءُ زيتك في منافرها،



مراد وهبه

الأصولية والطفيلية معنًا على الطريق

في ٢٥ إبريل ٢٩٨٤ عقدت ندوة بعنوان «الانفتاح الانقتاحي الانتفادي والنظام الاجتماعي» دعوت إليها نفراً من الفكرين المصرية إليها نفراً من الفكرين المصرية ألي ضدوء قضية صددة مي ما المستقدع على تسميته في السبعينيات من هذا القرن في بلاننا بـ «الانفتاح الاقتصادي»، ومدى تأثيره على النظام الاجتماعي.

والذي دفعني إلى اختيار عنوان هذه الندوة حوار دار بيني ربين أحد السائلة عام الاقتصاد بجراء حوار ممارفارد إثر دعوة تلقيتها من هذه الجامعة لإجراء حوار مع نضية من اسائنتها في أبريل ١٩٧٦. وهذا الاستاذ خيير في الاقتصاد المصري في وضعه القائم وفي وضعه القاده.

وفي بداية الحوار أثرت ما كان يدور في ذهني وهو :

م مع عودة امريكا ومعونتها المالية إلى مصدر إثر طرد الاتماد السوفيتي برغت ظاهرتان متلازمنان وهما: الاصولية الدينية والراسمالية الطنيلير الأثارية المنازم تفكك المجتمع ومما هو جنيي بالتنوية انه على الرغم مما يبدو من تناقض بين الظاهرتين إلا ان كلأ منهما رد فعل ضد الأخر إلا انهما متحدان في الفاية وهي تدمير حضارة العصر، حضارة العلم والتكنولوجيا.

ثم تساطت:

ـ هل أنا مـحق في هذا التوصيف وما لازمـه من تأويل؟

فأجاب أستاذ الاقتصاد:

_ أنت محق، ويزوغ الظاهرتين مقصود.

فسالت:

.. وما هو هذا القصوية

أجاب

ـ تعمير القطاع العام من آجل إفساح الطريق لعودة الاقتصاد البورجوازي الذي كان قد توقف في فترة النظام الناصري.

وجاء تعليقي على النحو الأتي:

ليس في الإمكان تأسيس اقتصباد بورجوان، إلا في مناح ثقافي بسبتند إلى إعمال العقل والمنهج العلمي. وهذا الناخ غائب في صضور الملاقبة المضوية بين الأصولية والطفيلية لأن الراسمالية الطفيلية تعزز قيمًا طفيلية ملوثة بفكر لاعلمي يناقض السيار المشالاني للحيضيارة الانسيانية. ولا أدل على ذلك من أن بزوغ الاقتصاد البورجوازي، في أوروبا، قد مهدُّ له المنهج العلمي الذي أسسب كل من معكون وبمكارث في القرن السابم عشر. أسس بيكون المنهم التجريبي في كتابه والأور حيانون الصديدء وأسس فعكارت تأنهج الرياضي في كتابه ومقال في المنهج، والمنهجان يخلوان من النكهة الدينية، الأمر الذي أفضى إلى التمرر من السلطة الدينية الدوجماطيقية التي كانت مهيمنة على العقل الأوروبي في المصدر الوسيط ويسبب هذه الهيمنة أصدرت حكسًا سنيًا على جاليليو، واحرات بشمان جيوردانو يرونون وإدانت أبة نظرية علمية تتوهم أنها مناقضية لدوحماطبقيتها.

وفي يزليو ١٩٨٧ دعاني المعهد الأفريقي الأمريكي بواشنطن لإجراء حوار مع علماء دين واجتماع وفلاسفة.

ومن بين من التقيتهم المسئول عن تضليط الدراسات اللاهوية بالكنيسة الشيخية المتصة بنورورك.

سائني في بداية الحوار:

. انت استاذ في الفلسفة. فماذا تريد من أستاذ في علم اللاهوت؟

فأجبت

ـ في نهنى فرض اود التحقق من صححته او فساده وهو أن ثمة ظاهرة كركبية مفادها أن ثمة علاقة عضوية بين الأصوابات الدينية والراسمائية الطفيئية في هذا الزمان نما هو رايك

رايى من رايك، ومساقلك على ذلك، في لاتصة كتيسنتا ثمة بند ينص على قدول هيات بدن شروط. وكننا، الآن، تقبل، عن اضطرار، هبات من الراسماليين الطفيليين ويشروطهم. وشروطهم تدور على ضرورة تنظيم في وضع للناهج والقررات وفي تعديد البلاد التى سيذهب إليها الطلاب بعد تخرجهم.

فى هذا الإطار برمته عقدت الندرة الشار إليها انفًا. ودعوت إليها: سيد عويس وسيد ياسين رعليّ الدين هلال وعلى مضتار ومحمود عبد الفضيل وملك زعلوك ومنى أبو سنة رنبيه الأصفهاني.

في بحثه عن «اثر سياسة الانتقاح على القيم الاجتماعية بري سيد غويس أن سياسة الانتتاح قد احدثت تغيراً اجتماعياً لم يكن مخطأً لله «يزغت ظراهر اجتماعية غير مالونة نذكر منها ظاهرتين هما ظاهرتي هما ظاهرتي هما ظاهرتي الله الداخل والضارج، وظاهرة الازدواجسية التهادية.

ظاهرة الهجرة إلى الداخل تعنى الهجرة من الريف المدينة . المدينة . المدينة المدينة . المدينة . المدينة المدينة . المدينة المدينة . المد

اما عن ظاهرة الازدراجية الثقافية، فهى تعنى، عند سيد عويس، التمارض بين ما تقوله القيادات السياسية وما تقطه.

والمطلوب كملاج لسلبيات الانفتاح الاقتصادي التمرر من الازدواجية الثقافية، الأمر الذي يتطلب تعزيز الملمانية التي تستهدف، في رأي سيد عويس، الفصل بين الدين والدولة.

أما بعث العميد ياصمين فعنوات درقية تاريخية لسياسة الانفتاح، ويعور على تطور الشروع المقافى القومي المسرى إبتداء من حكم صحفد على، وهو تطور ينطوي على نماذج ثلاثة: الليسيسرالي والإمسلامي والتكورة اطر.

النصوذج الليسرالي (١٩٢٧ - ١٩٩٧) ثمرة الحملة للشرنسية، ولهذا فإن غربي، وهذه هي نقيصته؛ إذ كاد يعضف بالقيم الثقافية المسرية والعربية الإسلامية، ومن ثم كان هذا النموذج من أسبباب الشخلف. وهر رأى على الضد من القول الشائع بأن الحملة الفرنسية كانت بداية النهضة العربية عنصا وهي المثلقون للصريون نرجة النهضة العربية عنصا وهي المثلقون للصريون نرجة تخلف المهتمع الصرى بمقارنته بالمهتمع الفرنسي.

وسبب هذا الوعي بدا استيواد الأفكار. ويسبب هذا الاستيراد مدت حالة بتر تاريخية اسال المضارة المضارة . ولا الصفة الفرنسية لتمكّن المبتم المصمح من إفراز قومي اصبل. ويقل سيد ياسين على صحة رايه بنا ويد في كتاب بيشر جران وعنانه دالمدنود الإسلامية الراسماية، حيث يفصل القبل في مده المرحلة الإلسانية التي الجهضتها الحملة الفرنسية والتي تعيزت بأنها كانت بداية لحركة راسماية تجارية مصرية تراكبها بأنها كانت بداية لحركة راسماية تجارية مصرية تراكبها على الضده منا يقراب اللبيراليون المصريون من ضويرية على الشده ما يقراب اللبيراليون المصريون من ضويرية منذه التراث العربي الإسلامي لجارزة التخلف. ومن ثم مديدة ما للبيراليون في راي سيد ماسين.

هذا عن التموذج الأول، أما عن التموذج الثاني وهو التموذج الإسلامي فهو منافس للتموذج الأول لاته يزعم تمديث الإسلام، وقد مورب هذا التموذج من الليوراليين وأسسمت ثورة يوليس ١٩٥٧ في هذه الصرب ونذك باحتراته.

بيقى النموذج الثالث وهو النموذج التكنوقراطى الذي تمثل في إطار اشتراكي. وقد فشل ايضنًا لانه ركز على العدالة الاجتماعية وتجاهل الديموقراطية فعزل الجماهير عن المشاركة السياسية.

ويقترح السعيد ياسعين نمونجًا رابعًا يجمع بين النماذج الثلاثة السابقة فيأخذ العدالة الاجتماعية من النموذج الاشتراكي والصرية الفردية من النموذج الليبرائي والتراث الإسلامي من النموذج الإسلامي.

بيد أن الإشكالية في عملية الجمع بين النماذج الثلاثة تقوم في أن النموذج الإسلامي تحول إلى نموذج

امدراي متدخل عضوياً مع الراسعالية الطفيلة، وفي ان النموذج الليبرالي لا ينشد المد من المحرية الفردية في حين إن هذا المحدد هاتم الأن في التكتلات الانتصادية الإتليدية والدواية، وفي أن النموذج الاشتراكي تبخر بعد طفيان الفصدخسة.

ياتى بصد ذلك بحث على الفين هلال وعنوانه دسياسة الافتاح.. بعض من الأبعاد السياسية، وفي رأيه أن مستعوق البنك العولى قدد أدى بوراً هامًا في مسياغة سياسات القتصائية في أبريل ۱۹۷۷ وفي النسم في سبق العملة وخفض الإعانات. وكانت وجهته الاستعلال لا الإنتاج فظهرت الراسمائية الطفيلية واعتز الاستقرار الإقليمي وانتهى الأسر بتضريب المجتمع للصدى.

أما بمث محمود عبد الفضيل فعنوانه دنشريع موجز عن سياسة الانفتاع في مصبره. وهو يري أن ثبة نويين من الاقتصاد صرى أسود» واقتصاد رسمى». الاقتصاد الرسمي يتسم بضعف الأجور، ويانشخالش اسماره. أما الاقتصاد السرى الاسود فاسعاره عالية غير ثابتة، وإرياحه كثيرة، ولديه تنفذات هائلة من النقيد السيوداء هذا بالإضافة إلى المنطقة، في الماسانة، منا الماسانة تجويف المسانة، منا المسانة تجهيف إلى النابع، والهجرة الشارجية إلى النابع، والهجرة الداخلية إلى الالميتم، والهجرة الداخلية إلى النابع، والهجرة الداخلية الى المنابع، والهجرة الداخلية الى الالمياسا المنظيلة وإلى شركات وينوك الاستعار.

وقد توصلت ملك زعلوك في بعثها بعنوان «الانفتاح والنظم الاجتماعية... الوكلاء التجاريون في مصدره زأى أن الراسمالية الطفيلية التي تعمل في نشاط الوكالة

لشركات متعددة الجنسيات هي امتداد طبيعي لرأسمالية الدولة في نظام عبد الناصو.

أما بحث عنى أبو سغة بعنران دمصر في مفترق المؤرة فقد ادر على تعلق الفترة الزمنية من ١٩٧٧ إلى الطرق فقر الزمنية من ١٩٧٤ إلى المؤرق الزمنية من ١٩٧٤ إلى المؤرف المؤرف و اللازورة واللازورة واللازورة واللازورة واللازورة القفل الشعارى، القبار اللاؤوري افضى إلى السعويية. إلى تصويل الزمامة من عبد الفناصس إلى السعويية. والفاية منه تصفية القطاع العام. والتيار اللازتناجي حضارية، وضمارة القسيم رحم بقل جهد، والتيار اللالماني بتدئل في الجماعات الإسلامية للتصافة مع الراسمالية السعويية، الأسرائية المنصوبية، الأسرائية الفضى إلى تأسيس الراسمالية المعصوبية، الأسرائية الفضى إلى تأسيس الراسمالية في مصر.

وترى منى أبو سنة أن شة قاسمًا مشتركًا بين هذه التيارات الشلاثة وهو أنها مصابية للصخسارة. والخروج من مفترق الطرق يكون بالتمثل المدع للثقافة الغربية.

أما بحث نبيه الإصطبهافي فيعنوانه وبعض الما بحث نبيه الإصطبهافي فيعنوانه وبعض الملاحظات على سياسة الانتتاح الانتتاح المتحدد المعنود القانون 27 لما 140 هي عهد المسادات. هي رسيان تشجيع القاناح الخاص والاستثمار العوبي واللجنبي. ويرى نبيه الإصطبهافي أن هذا القانون المنفي المن هذا القانون المنفي المنفي المناس عمل الاستيراد بدون تحويل عملة فتأسمت

السوق السوداء وانفور التفسخ الاجتماعي في مظاهرة الجياع في يناير ١٩٧٧، وظهرت الراسمالية الطفيلية وأسهمت في تعيمها هجرة للمسريين ـ عمالاً ومثقفين ـ إلى دول الخليج.

يبقى بعد ذلك بحث على مختار ومنواته. «الانتتاح الاقتصادي والتغيرات الاجتماعية». وهو يرى أنه مع مياسه الانتتاء ويرت فيم تتناقض مع المقبة الناصوية مثل عدم الانتصاء ويجمع لمال القضقت ثروات خيالية واكثرها دين عمل منتج. واشترك في ذلك كل من القطاع الممام والقطاع الفضاص، ويقع الكل في شباك هذه الانشطة غير للنتجة. وساد الإهباط والشعور بالعجز وإنعدام الرغية في العمل.

ثم ينهى بحثه بهذا السؤال:

هل ثمة تنمية مستقلة لممالح الجماهير؟

أما أنا فقد لختزلت الموار في عبارة ولمدة:

ولا أحد يستطيع أن يفلت من الفساده.

ويعت انتسهاء النعوة تابعت متحسار الظاهرتين المتلازمتين: الاسمولية والطفيلية لمرفة مدى تلازمهما كركبياً:

شرات تقريراً صمد عن سجاس نادي روبما (۱۹۹۱) عنوانه والقريرة الكركبية الأرابيء جاء فيه أن قري السوق مسمكيء تجهنرن الربع أيا كانت قطريات وان تجارة المندرات اكثر ريحًا من تجارة البتروالي، والتعايش بين القريم أصبح صوضح تسائل بعد بريخ الاصرايات وال القرضي والهجهية والعنف من عالمات المصدر، وإن العنف بيلة الإرضاب الذي يجفيد للتعميين (ال

ثم قرات تتريز) عن حالة رسائل الإعلام العربية جاء
فيه أنه حتى متتمسك الأسانينيات كانت العصوف العربية
معولة من السحوبية والعراق وليبيا ومنظمة التصوير
الفلسطينية، طرحت للنظمة من لينان عام ١٩٨٧ وولجهت
مصحوبات مائية فضرجت من لعبة التصويل، وفي عام
١٩٨١ انهمت ليبيا بالضاوع في «مصالة لوكيري».
وصوصحت دولياً منتولفت عن تصويل العصوف التي لم
تقف إلى جوارها، وأجير العراق على الخروج من لعبة
التصويل بعد صرب الطليع في عمام ١٩٩١ فانفريت
المعصوبية باللعب وتحكت في العصافة، ثم اتجهت إلى
المعسودية باللعب وتحكت في العصافة، ثم اتجهت إلى
المعسودية باللعب وتحكت في العصافة، ثم اتجهت إلى
المعيس تنوات فضائية (٢).

وطالعت تقريراً بعنوان متنظيف الاقتصاد الكركبي، جاء فيه أن شة مالاً تولياً ققداً يقع خارج الاقتصاد الفولى الرسمي قبل إنه يصل إلى ٥٠٠ مليون دولار. وقبل أيضاً إنه يصل إلى ١٠٠٠ بليون نولار سنوياً. بعضه مؤموع في بنواء جزر سيمان.

والشركات السجلة عندها أكثر من عدد سكان هذه الجزر الذي يصل إلى ٢٣٥٠٠٠. والبنوك بها إيداعات من الأسوال القذرة (للجهولة للصندر) تصل إلى ٤٦٠ بلين دولار (أ).

وقدرات تقديرين عن عبائقة المضابرات الاسريكية بالأصوابة والمفلولية، التقرير الأولى عن العلاقة بين هذه المضابرات والمضدرات وجاء فيه أنه في ينايد ١٩٠٥ (في عهد ريجان) أصدر القضاء الأمريكي حكماً بتقويم مباف أوف أمريكاء مبلغ هرءً ملايين دوائر لانتقهاكه القوانين الأمريكية بعدم الإبلاغ عن إيداعات نقعية بسبائغ كبيرة. الأمرائية بطل دلالة أكينة على أن هذه للبالغ جاد عن

طريق غير مشروع، غالبًا تجارة للخدرات، أما عدا نلك شإن التحقيقات انتهت عند هذا الحد... وأنه ليس باستطاعة أية سلطة في أمريكا حجب التمقيقات في أية مخالفات من هذا النوع سوى السي. أي، إيها⁽²⁾.

اما التقرير الثاني فهو عن المالاقة بين للضايرات للركزية الأمريكية والأصواية الإسلامية والمغدرات. جاء فيه «أن حكمتهار كان يتلقى وهده ما برازى ١٠٪ من للمونة الأمريكية طوال فترة المرب والتي قدرت بحوالي ثمانية مليارات دولار. بل إن الأمر وصل بالمضايرات للركزية الأمريكية إلى تسهيل تهريب كميات عائلة من الهيرين. فالناقلات التي كانت تقدمها لتستخدم في نقل الأسلصة من باكستان إلى أفضائستان لم تكن تعرب فارغة ابدًا. وكانت التنبية أن باكستان، التي لم يكن بها

مَنْ يتعاطرن الهيروين في عام ١٩٧٩ قد أصبح بها أكثر من مليرني متعاطر قرب نهاية الحرب^(١).

وفي هذ المام كشف دبيان قمة باريس، عن علاقة عضوية بين مافيا غسيل الأموال وتنظيمات الإرهاب. وتناولت دقمة شرم الشيخ، الإرهاب وتنوات الشمويل غير للشروعة.

والسزال إنن:

كيف السبيل إلى ذلك؟

الموامش:

- (۱) اعنى بالاصدولية الدينية وهذى إعمال العقل في النص الديني، وأعنى بالاراسمالية الطفيلية النمو السرطاني لرأس لنال بدون إنتاج. (۲) Alexander Kieg Bertrand Schneider, The First Global Rvolution, London, 1991, pp. 37, 38
 - (Y) (Y) (E)

- Money Loundering and the International System. JMF working paper, May 1996.
 - (a) الـ C.I.A والمغيرات مجاة الكفاح العربي عبد ١٩٩٢، ١٩٩٢
 - (١) عينما سلَّمت للمُليرات الأمريكية قرائكاتين هذا العصر، ترجمة نورا أمين. مجلة اليسار، مارس ١٩٩٤.

Financial Times, 26 Aujust 1996.

ليلى الشربيني

النسبية



- إذن نفيت إلى رجل أعزب في بيته؟
- ـ لا، لم أذهب إلى الرجل الأعزب، بل نهبت إلى استاذى.
 - ـ لكنه رجل أعزب.

كانت محددة على السرير في عيادة الطبيب النفسي أغمضت عينيها.

وبت لو نامت، لو أستراحت. شعرت بالإغماء يأتي. لم تقاومه. الشقة.. الحجرة،

المجرة الأولى غرفة المكتب. المجرة الثانية هجرة النرم.

- ـ ئاذا بخات عجرة النرم؟
- ـ لقد قال لى اتبعيني سنريك مسلايدس،
 - _ ولماذا لم يأت بها إلى هجرة الكتب؟
 - ۔ لاالري!
 - ۔۔ ثم؟

- ـ ثم دفعني إلى السرير، برك فوقي.
 - -- ئىماد
 - ـ لاأدرى!

لقد اتسخت جوبلتي

- _ ثم؟
- ثم طريني وأغلق الباب.
 - ـ كيف طرىك؟

أخذني من ذراعي وجرني حتى الباب، فتمه .. اخرجني ثم اغلقه.

- ۔۔ ٹم؟
- ــ لم أعرف شكلي في مرآة المسعد
 - ـ هل قلت لأحد أنذاك؟
 - ۔ لا، یمنعنی کبریائی
 - ۔ عل کنت تصبنہ؟
 - ـ بل كنت اقدسه.
 - 5:51.
 - وادر

عاد الإحساس بالإغماء، حركة تسرى في جسدها، أغمضت عينيها وبامت .

خرجت من العمارة التى يقطن بها الاستاذ استغربت الشارع. هذا الشارع الجميل الذي يؤدي إلى ميدان المسلمة، والذي تقطعه يرمياً مرتين، وهى ذاهبة إلى الجامعة، ثم وهى عائدة منها كانت تنظر إلى الأشجار المزهرة فى الربيع، تنظر إليها.. إلى رقمة السماء التى تتخلل الأشجار والبيوت وبتبسم للحياة كانت أيضا تحل بعض القضايا فى صمت وهى فى طريقها إلى الجامعة أن إلى البيت. أميانا كانت تعلم بضطيب يتقم لها ويلفنما إلى بيت تكون به غرفة للمكتب والكتبة أه للكتبة.. ستكون ثوية وسيكون بها كتب فن وأدب أيضنا فهى متعلقة بشدة بالأدب وبالفن.

كانت تطم، وكان زوج للستقبل هو الكتب التي لاتعرف غيرها.

خرجت إلى الشارع التنظر إلى الأشهار أن إلى السعاء كانت تهر نفسها جراً في طريق راته طويلا لاينتهي تشعر بان مفاصلها قد تلاشت وأن لا شئ يريط أعضاها بعضها بيعض لم تبك، جف حاقها، شعرت أن جسدها ثقيل وبت لو وقعت على الرصيف ونامت، ولكنها وأصلت سيرها حتى البيت، ذهبت إلى هجرتها. القت بالكتب وتعدت على السرير، لعلها تجد فيه الراحة، وبت أيضا أن قالت لأمها ما مدث، لكن شيئا ما منعها. عله كبرياتها، لقد كانت ترى الفضر في ملامح أمها. حين تمكن لها عن لقائها بالأستاذ كانت الأم تقول جملة واحدة. أحذرى أن يقبلك أو يلمس جسدك، وكانت واثما تشمئن أمها أنه جاد الإيقترب منها. ما الذي سنتظته الأم بها إذا قالت لها ما حدث كانت بحاجة إلى حضن أمها في تلك اللحظة، كانت بحاجة إلى أن ترتمى على صدر أمها وتيكي أن تصرخ.

ولقد خذانيء.

خلعت ثيابها، يقمة ما بالجوبالة، إنها لم تلكل شيئاً وقع بعضه على الجوبلة.. تتكرت درس البيهاوجي. أهو هكذا؟ إن أمها لم تتمدت أبدا في هذه الأشياء، إنها تجهل ثمام الجهل هذه الأشياء. فقط تعرف ماعرفته في درس البيباوجي. قامت لتفسل الجوبلة وتمحن تلك البقعة منها. إن أمها أن تقهم..

وضعتها في للاء مع بعض من مسعوق الفسيل. وتركتها .. قواها لاتساعدها على الفسيل. لكن الجوبئة.. قد تفسلها الشابعة .. قد تفسلها أسها وستقول إنها لاتكمل مابداته كما تقمل دائماً، نفيت إلى هجرة الكتب حيث الرابي، أدارته. كانت صباح تقنى دوسلتنا لنصف البير وقطعتى الحبل بينا وأي ليه وأي ليه أخذت في الرقص.. رقصت بعنف ثم أخذت في الضحاء ويُح لو بكت لكن أي دممة لم تضرح من عينها.. استعمت.

حاولت النوم، لاياتي النوم، دخلت للطبخ، وجدت بقايا طعام، غرفت منه وأكلته

حين انتهت من الأكل احست أنها مازالت جائمة لكنها غضت النظر ونعبت إلى هجرتها:

_ ساشطب الرجال من حياتي.

حلوات القرارة في أحد الكتب لم تقهم شيئاً كانت مدورة الأستاذ وهو يضع بها خارج البيت ثلاصقها وتراه بين السطور فلا تعيها. قالت لأمها إنها ذاهبة إلى للركز الثقافي. خرجت عاكسها شاب انتابتها رغبة شديدة في أن يحضنها، وإن يقَبِّها قالت له إنها الاستشهر أن تتلقر ، لكن ربما قابلته القد ، ولى القد قابلته ونُهبت ممه إلى مسحراء حلوان، قال لها إنها الاحرف ماهى القبلة ، وأخذ فى تعربيها على القبلات.

لم تذهب إلى الكلية في هذا اليوم وبُت أن يشعرها أنها امراة... امراة مرغوب فيها

خرجت من عند الطبيب نعبت إلى شارع السلمة لقد تغير كل شئ . الفيلات معمت رُبِني مكانها أبراج غسقمة والشجر توارى، والسماء لم تعد تظور: فالعمارات الشامقة تصجيها . نعبت إلى بيته وسقت عند قالوا انتقل إلى بيت آخر منذ أن تزرج، ساقت متى تزرج؟ قالوا منذ ٢٠ عاماً . ساقت عن العنوان بقت الجرس فتح لها صبي وأت من فتحة الباب الاستاذ جالساً أمام التلفزيون وزرجته وأولاءه. لم يعرفها

ظم تمد الفتاة الجميلة الرقيقة، تهُمل ثنياها ويرزت عظام وجهها لم تمد انيقة مثلما كانت حيث كان يعرفها. لم يعد شعرما أمرتباً لم تمد تشبه الفتاة التي دخلت الجامعة في شئ، اطبقت يداها على عنق العسبي، اكثر فاكثر.

هي مجنوبة هاتقتل الراد

سمعت الطبيب النفسى يسالها

_ هل اعت*دى* عليك؟

_ تعم

۔ عل فقدت عذریتك؟

¥_

۔ انن کیف تقرابن انه اعتبی طیاعا

_ افاقت من غفوتها . لتقول لنفسها

ماكان يجب أن أظن أنى فقدت شبيناً في ذلك اليوم ماعدا الجويظة.

يونان لبيب رزق

مصر ونرنسا علاقة خاصة*

 سبق لجلة إيداع أن نشوت في العدين السابقين ضمن هذه سلسلة هاقبل للأستانين المكتورين على يركان يعامم السوقي،
 سبتواصل نشر للساهمات الجادة أتى يكتيها التخصصون يناك في نكري صورر صنتي عمام على الصملة الفرنسية.

يتفق أغلب الشتغلين بكتابة تاريخ مصدر المديث على اختيار نقطة البدء بقدوم حملة فالبليون إلى البلاد عام 1۷۹۸.

لعل أهم الاسباب التي دعتهم إلى ذلك ما ترقب على الوجود القصير لتلك الحملة من تأثير عميق على مستقبل هذا الوطن. فهور من ناصية صنع الصدحة العضارية التي كان على مصدر أن تواجهها بعد عزلة طويلة عن الغرب الذي كان قد خلف وراءه قبل ولت طويل عالم تحت مقولات، وهو من نامية أخرى قد اسقط الشرعية عن نظام باطش، العــــــــانيـ - المعلى، ارتضاعا عن نظام باطش، العــــــانيـ - المعلى، ارتضاع للصحيون بس السبب إلا لانه يوفـر لهم الصحاية من «الكتار» القاطنين على الجانب الأخر من البحر.. «بحر «دكما كان يسميه العامة وتنذ.

ومع ما يبدو وكن الغزر النابليونى قد صنع علاقة خاصة بين باريس والقاهرة، فان ما يعلمه المتضمصون أن الصملة الشمهيرة كانت نتيجة لهذه العلاقة وليست سببا لها.

فيعلم من يتابعون التاريخ الأوروبي ان تطلعات فرنسا إلى الضارج حكمها ثلاثة توجهات. الترجه القارى ، توجه ما وراء للحيطات فيما برز في عصر الثورة التجارية، التوجه البحر متوسطى، وكانت مصر للقصد الأول في هذا التوجه.

يملم هؤلاء أيضا أنه من بين الصمالات الصليبية المتعددة فإنه لم يقوجه أي منها إلى مصر سوى الحملة

الفرنسية التي قادها الملك لويس التاسع والتي لقيت إخفاقها الشهور في المصورة.

يعلمون ثالثا أنه بينما توقفت خلال للعصد العثماني أغلب الملاقفات الاقتصادية مع شمال البحر للتوسط أغلب المراقف بالنسبة للمدن الإيطالية والتجار المراسيين، والذين كانت معاملة الماليك السينة لهم من أهم الأسباب التي تذرعت بها حكومة الإدارة لإرسال حملة مابليون الشهيرة.

يمعلون أخيرا أن أكبر عدد من الرحالة الأبريبين جاس في مصر خلال القرون الثلاثة السابقة على قدوم نابليون كانوا من الفرنسيين.. جان تعيوه جريفان الهاجار، بهيو بيلون دى مان، جان بالرن، فرمنال، كوبان، دى منكونى، هذا فضلا عن الرحالة الذين كوبان، دى منكونى، هذا فضلا عن الرحالة الذين قدما إلى مصر خلال النصف الثاني من القرن الثانا عشر، معن اعتمدت فيادة المعلة كثيرا على كتاباتام خلال الإعداد لها، في طليعتم سافارى ودي توت.

من ثم قبإن القول بتاريخ بعينه كنقطة بدء الملاقة الخاصة حتى لو كانت حملة بقيادة أكبر عبقرية مسكرية عرفتها أوروبا في القرن التاسع عشر، يعوزه الدقة، خاصة فإن الحملة قد رجات بعد وقت قصيو، غير أن العلاقة الخاصة لم تتوقف.

هذه الملاقة الخاصة كانت محل جدل شديد خلال الشهور الأشهرة، السبب: أن الجانبين المسرى والفرنسي كانا يصدد الإعداد، بعد عامين، للاحتفال بدوير مائتي عام على هذا العدت البارز الذي جرى في سياتها، وهو ما هاجمه كثيرين ودافع عنه قليلون!

دار راى الغالبية التى هاجمت حول استنكاف أن يحتقل المصريون بمناسبة غير عزيزة عليهم؛ غزر قرة اجبنية لبلامهم ميينما كان محور ربجهة نظر الأثلية أن قابليون قد أتى بالغم والطبعة، وبينما حمل الأول عند رحياء فقد ترك الثانية التى كانت إحدى ركائز النهضة المصرية بعدنة..

غير أن الفرقة-.. خصوم التناسبة وإنصارها أخطاهم الترفيق حين فريقا للناسبة عن صياقها التاريخي العام، فالتضية أكبر كثيرا من اختيار موعد للاحتفاء بعلاقات قديمة، رغم امديتها، فقد لعب الفرنسيون الدور الأهم في تحديد مصدر

صحيح أن خصوم المناسبة نكريا بالدور البغيض الذي لعبه المفاصر الفرنسي الشهير فرديفان دي لسبس بمشروع فتاة السويس وما جره هذا المشروع من كرارت على الاستقلال المصرى، وإن كان قد انتهى بنحر مليون دولار تدخل الغزينة المصرية كل صباح.

رمم التسليم بأن هذا المشروع يحقل مكانا كريها في الوجدان الوطني المصرى رغم نهايته السمعيدة. إلا انه على الجانب الأخر، وفي ميدان المشاريع الكبري التي موقفها مصد خلال الفرن التاسع عشر، فقد كان الفرنسيين أصحاب الفضل في أكبر مشروع رى عرضة البلاد خلال نفس القدن ، مضروع القاطر الخيرية والدور البارز الذي لعبه العمان سيعونيون فيه.

على الجانب الأخر فقد تناسى هؤلاء الدور الفعال الذى قاموا به في عالم الكشوف الأثرية، فبعد أن نبه العلماء الصناحيون للجملة الفرنسية الأهمية الآثار

الصدية، فإن عمليات التنقيب والدراسة بعدئذ ارتبطت اكثر ما ارتبطت بأسماء فرنسية.. شنامبليون، ماريييت، ماسبرو وعديدين اخرين.

جانب ثالث بدا في التأثير الفرنسي على المثقفين الصربين بامتداد القرن الماضي ولفترة غير قصيرة في القرن العشرين ريما استمرت حتى منتصفه، وهو التأثير الذي تمددت قنواته. الضيراء الفرنسيون الذين لعبوا الدور الأوقى في بناء الدولة المديثة في عصس صحعد على، المدارس الفرنسية التي انشاما الرهبان والعلمانيون في ربوع مصر وقامت بتخريج أفواج من عشاق الثقافة الفرنسية، البعثات التي دابت الحكومة الصرية على إرسالها إلى فرنسا والتي أنتجت أهم الثقفين المسريين في القرن الماضي في طليعتهم رفاعة الطهطاوي وعلى معارك، وهي البعثات التي استمرت حتى بعد الاجتلال البريطاني لمسر عام ١٨٨٧ حين تولى الأهالي إرسال أبنائهم في تلك البعثات إلى عاصمة النور مخرج منهم أبرز المثقفين الممريين حتى منتصف القرن المشرين.. احمد فتحي زغلول، طه حسين، توفيق الحكيم وأخرين.

صدرت عده الأمدية في جانبها الرابع عن العلاقات السياسية التي تراوحت بين تلييد مصر في عصر محمد على، ومحاضدة الإحمالال الإجهابزي وتأييد الحركة والرهانية حتى عام ١٩٠٤ وبين ما اعقب نلك من تحول إلى اقتسام النفرذ مع حكومة لندن فيما تقرر في الاتفاق الولدي، والذي أكد أن الغلبة في السياسة دائماً للفة المساح.

١٩٥٦ كان عاماً فامسالاً بعد تأميم قناة السويس وسقوط أهم مجسدات المسالح الاقتصادية، وقيام العدوان الثلاثي مما أدى إلى تصفية الدور إلا في بعض من جانبه الثقافي.

التسعينيات تشهد محاولة قوية لعوية فرنساء وفي لليادين نفسها التي صنعت معها الغلاقات مع مصر.

ثقافيا يُستاتف الدور الفرنسي في الآثار من خلال المفاد شامبليون ومرييت في طلبحتهم جان إيف المجرور Sear-Yes Emperer بينما تشرع جامعة سنجور في فتح ابوابها بالإستكندية، فضلاً عن بناء قصر العيني الجديد بكل دلالاته التاريخية، فقد ارتبطت نشاته باسم آحد رجالات فرنسا في مصر في القرن الماضي.

الرجل اسمه كلوت بك، وكان مع اخرين معن آترا إلى مصدر ساعدوا محمد على في عملية التحديث، وكان تأسيسه فقصر العيني،. أهم المستشفيات المصرية في التاريخ الحديث، البداية الصقيقية لدخول الطب الحديث إلى مصدر، وزوال عصد الطب الشعبي المعتمد على تذكرة داود باعتبارها المصدير الأهم إن لم يكن الأوحد في علاج المرضى، وقد ظل للفرنسيين النصيب الأكبر في مدرسة الطب إلى اواخر القرن اللشي بعد أن نجع المحتلون الإنجليز في إزاحة إغلب اسائذة المدرسة من ابناء السين ليحل محلهم اخرون من ابناء التيمزا

اقتصاديا يعود الفرنسيون من الباب نفسه الذي خرجوا منه، باب المواصلات، فالمشروع العملاق الذي يخترق بطن المحروسة.. مشروع مترو الأنفاق يجسد

أكبر المشاريع الفرنسية في التاريخ المسرى بعد قناة السويس، فضلا عن أن أكبر دولة دائنة لمسر في الوقت الحالي هي فرنسا، حتى قبل الولايات المتحدة الأمريكية؛

سياسيا يسعى الفرنسيون إلى تقديم بديل للمشروع الشرق اوسطى .. الشروع البحر متوسطى، والذي تدل عليه مرشرات كليرة اهمها المناورات البحرية التي جرت صدق شرا تحت اسم كلي وياترا 91 وشسارك فسيها الفرنسيون والإيطاليون مع للصريين، كانت ساحتها البحر المتوسط

سياسيا ايضا فأن حكومة باريس تبقى أكثر الحكومات الرئيسية في المجموعة الأوربية رغبة في أن يكرن لهذه المجموعة دور أهم في الفاوضات الشافة التي

تجرى بين الصانبين العربى والإسرائيلي بصشا عن التوصل إلى تسوية سياسية في الشرق الأوسط.

ويغظى، إذ تتصور وكان تلك السياسات من وضع شيوالته فهي قد سبقت ترايه الرئاسة، فسياسات الدول الكبرى تضمها مؤسسات ثابتة ولايؤثر فيها رحيل رئيس وقدم المر، وتخطئ ايضا إذ تتصرف انظارنا الى مفردة واحدة من مفردات تلك السياسات، حثل الاحتفال بمرور ماتش عام، دون الانتباء إلى بقية المنظومة، ونخطئ ثالثا حين نموع للبديل المؤسسي فرارا من للشروع الامريكي، إذ يبقى للاختيار العربي سبقه على الاختيار الشريكي، إذ يبقى للاختيار الموبي سبقه على الاختيار



بفرنسا ولكن بتمفظا

ابتهاج الحسيني

الثقافة الفرنسية في مصر

نماذج من ابسرز اعتمال ممثليها

تكمن أهمية الثقافة الفرنسية في مصد في كابغها لفة المسفوة التي مرص للتطميق على التعام المسفوة التي مرص التطميق على التعام الاجتبارين، ولما غروة برينابري وما ترتب عليها من أقار علمية وتاريفية وتقافية وما تجلى في كتاب ومسف مصد عني شاهد على ما احتلته مصد من موقع في العقلية الفرنسية، وتعتبر مشاركة الصفوة من المصويات العلمية الفرنسية طيل المصويات العلمية الفرنسية طيل المدرين في الجمعيات العلمية الفرنسية طيل المر على أهمية المتافقة الفرنسية في وجدان المصريين منذ ردن سعد.

لقد اعتمد صحمد على، على المهندسين والأطباء وعلماء من السمان سيموفيين الذين وفدوا إلى مصدر للسمامة في التحديث الذي أزاده، كما أنه قد أوله لابل مرة في الشعرق ولمرةا طلابية علمية لتنتفع بالعلم المرة في أولم رفاعة الطهطاوي وغيره من آفرانه مثال ساطع على هذا.

واستمرت تلك الظاهرة خلال المقرد التالية. مسجيع أنها تراوحت بين الفتور والحرارة، إلاانها ظلت قبوية وثابتة ويقيت الجرائد الفرنسية تشكل محسدراً من المصادر التي الهبت حماسة النفية الوابلية المصرية، لما تشريق من مقالات لقادة هذه النفية، ولمب العلماء الفرنسيين دوراً أكبر في التدريس بالجامعة الأهلية، كما عهدت الدولة لعلماء الاثار الفرنسيين بإدارة المتاحف والكليات التوضيعة في محسر.

ولعبث البعثة الفرنسية التى ادارت مدارس فرنسية عديدة، إضافة إلى كثير من الاديرة في الدلتا والصميد، ادواراً في الشائير على الأدب ورجال السياسة، حتى أصبحت اللفة الفرنسية لفة حية في الجتمع المصرى:

ولعل نصومناً كثيرة (معاهدات وتقارير ووثائق.... إلغ) قد تم تعبيجها باللغة الفرنسنية في الدواوين المفتافة للدولة.

وانتشرت في الشاهرة والإسكندرية المسالونات الشانهية ذات الطابع النرنسي بركان اهمها: مالارن: عي زيادة، وهدى هانم شسصرواي، والسوت اللكوب اللموه النبية ونيلي فوش وهاه حسين بسامي جيية وغيرهم. وللمرهات أنه خلال المرب المالية الثانية تماطف المصريين مع الفرنسيين للقيمين بمصر كما أن المرات والمهالات والكتب المامية، أضافة إلى للمهد المرات والمهالات والكتب المامية، أضافة إلى للمهد الممرية الذي اسمه بوبابرت وجمعية الآثار الشرقية، كل نلك ساعم إلى حد كبير في تعميق الصدافة بين الشعبين.

رامت اعمال الفنانين الفرنسية التي اقتتنها متاهفنا القومية: اعمال المستشرقين وفناني القرن المشرين، وإعمال رسباسي القرن التاسع عشر"، ومجموعات الإسكندية الضاصمة" دير السفير في هذا اللقاء الإسكندية الضاصمة" تم بين الشعير "".

في ظل هذا اللقاء الشترك، وكما شدت معدو في للاضي الماهين بعبها (Egyptomania)، نبد اتها قد باشرت أيضاً هذا السحر على مولهين جعد، جاحرا ليزككوا اعتسامهم بمرسهم على نراسة معدر، من هزلاء كان هان عاري كاريه وليتنورهيه، الذين جاءا ليطلا امم مرابع الافير الفرنسي الضاص بمعدر، والذي بدأ منذ القرن السائس عشر روشي عام ١٩٣٤.

سوف نقتصر هنا على ترضيع هذا الاهتمام الذي قام به رجالة ليسوا عاديين بل كانوا ينتمون لجالات الفلسفة، والأدب، وعلم الجمال، والتاريخ، إلا أن ما الفلسفة، والادب، وعلم الجمال، والتاريخ، إلا أن ما وستغير واحداً من كل مجال لنرى كيف اسهدت معد غي مساقل تجريته واداته الذي عيد به عن حيوية هذا الانتقاء

١ . مجال القلسقاد

ساهم عديد من المستشرقين في إخار الحوار التقافي الدين بين المكرة العربي الدين بين المكرة العربي الدين بين المكرة العربي الإسلامي من خلال علاقاتهم الوثيقة بالواقع للصديق الذي عايشوه من الماينة السطعية للرحالة إلى التحليل الدينة الإسلامية للطسعة إلى التحليل الدينة الإسلامية نفيد اسعاء على لويس ما سعينيون (Conis Massiyay ويليز دى لمناه وروشية ويونون وروشية وينونون وروشية وينونون وروشية وينونون وستغير وروشية وينونون من بينهم للصديث من إسهاماته في مذا المبارا

راد حينون في نوضير ٨٨٨ بعينة بارا وتوفي في القيادرة ١٩٥١، وتقلب بين الذاهب الفكرية التصديدة. والخيور وأما بدراسات الرياضيات والفلسفة، وكان تقلبه هذا قد تلسس لديه على هب فضوايي للمعرفة، وكذا كانا انتقاله للمهتمعات المفايرة لمجتمعه وأيد هذا الحس الفطري لديه ومن ثم كان طريق هصديله على المعرفة

ه منتنيان متحق مصور خلق 🔹 ه ه مثل اعمال برقام روالت كارزر لوت. 😀 ه ه ه اتيمت في مصور وباريس في الوات ناسه معارض في أعوام ١٩٣٧، ١٩٤٩، ١٩٨٧.

يتمثل في لذة التنقل بين للجتمعات الختلفة، إذ لايمكن على الإطلاق أن يعمل مجتمع منا في رأيه من خلال معارفه التقليدية إلى معرفة مكتملة ومكتفية بذاتها. لقد أهمل جينون عالمه الغربي بعد أن كفر بماديته التي قتلت في نظره الروح والفلسفة متمبوراً أنه إذا أراد الغرب أن يولد من جديد ضعليه أن يتبع الدرس الشرقي الذي سيكون سبباً في بعثه بعد موته ، حضارة الغرب بالنسبة إليه إذن هي حضارة مزيفة، وعلى الغرب أن يخرج من عزلته وعرقيته. وقبل هجرته إلى الشرق، نجد أنه قد مُهِنَ مُهِتَمِعَهُ عَلَى السِّتَوَى النَّفْسِي، هِينَمَا بَرْسُ للذاهب الهندوسية والمسرقية وتساليم التصدوف الإسلامي، وكنن وفاة زوجته في عام ١٩٢٨ الطقة الأشيرة في ارتباطه بوطئه فرنسا، فرجل إلى مصير في أواخر حياته واعتنق الإسلام وغير من اسمه ليصبح عبدالوهاب يصيى، ويتزوج من ابنة أحد مشايخ الأزمر.

لقد جذب جنيون صاضر الشرق وماضيه على السراء فتعرف بالقصائص الشرقية للسفة مدرسة الإسكانية والمدرية ونضائلها على الثقافة الأوروبية في عصورها الوسطى، ولم تقتصه دراسته على الشرق العربي فيصسب، ول امتد اهتمامه فقد دافع عن هذا اقتراث ضد كل من حاول تشويهه أو لقيمه بعمورة عزاية عن المستشرقين، إضافة إلى انه حقويه بعمورة عزاية عن المستشرقين، إضافة إلى انه حقويه الحرابية عن المستشرقين، إضافة إلى انه تقديمه بصورة عزاية عن المستشرقين، إضافة إلى انه تقديم في هذا المخت الماستين، من المحكل أن الشعن في هذه المناسبة المناسبة للتقد تتاقدت المناسبة ويضع في هذه المناسبة المناسبة للمناسبة ويضع في هذه المناسبة المناسبة للمناسبة للمناسبة المناسبة ويضع في هذه المناسبة المناسبة للشعرة المناسبة ال

اكبر القادة الكبار لدرسة النقد الأوروبي التي ضمعت كبار رجالات الفكر والثقافة في أوروبا، مثل نفيتشنة ويستواسكي وغيرهما، إلا أنه الوحيد الذي دفع ثمن صرخات الغمار التي اطلقها ضد نزعة التفاؤل الفربية التي امنت بالتقدم الواثق للعصور الجدينة.

لقد شك جنيون أيضاً في الأسس التي قامت عليها القبضة الأربية بفي مبررات العوبة إلى العضارة اليونانية الريانية التي لم يو لغيا سري لنمراف يعبر عن صدي كثير من الأشياء في حياة البشر، لتبقى الاستمارة للبتة والخارجية لعضارة ولت منذ القديم، ولم تعيي حياة التعاور الذاتي.

إن ما كان يعنى جينون هو جوهو الاشياء وليس المدينة الفيروي المدينة الفلايووي المدينة الفلايووي المدينة الفلايووي المدينة الذي كفر به لدرجة شكة في أن تكرن ألعلوم الطبيعية والرياضية مستوعاة بطريقة تجريبية من مفهمت الإنسان عن الكرن فاصبحت منها فلسفة بنيوية تستند إلى المكدة الإنسانية، مطالبًا بالعودة لما اعتبره محكمة المطيقة، التي تكون في طرفة على دواسة العالم لكنا، وقبول أن تكرن ألمكنة الإلهية عي المتحكمة في عراصة العالم الكرن وفي هذا السياق تصبح الفلسفة خطوة للأعام، أي

ويمزي جينون هذا التناقض الظاهر بين صضارتي الشرب والشرق إلى تلك الوضيعية الجميعة للحداثة الغربية عندما خرجت عن تراثها المسيعي. التناقض إنن وايد الخروج عن التراث في العالم الغربي، كما أن الانعاء بثير المضارة الغربية ومسها(١/ انعاء مفرض

فى نظره، لأن الغرب يفرضه بالقوة على شعوب أخرى لاتستطيع مطالبة الغرب بشيء .

إن الملسفية الأيلية التي جيدون لايدكن أن تغير طيبيتها إلى الشعفية الأيلية التي لم يكن بأن تكون إلا طريقاً يقوينا إلى المحكمة وإن التناقض الصالى بين الغرب والشحرة الذي يعتمد على التناقض الصالى بين الغرب إلى تراثه أي معاملة إلى الشرق لاستيحاء الحديثة الأولى، عي عندما يعرب إلى الشرق لاستيحاء الحديثة الأولى، عي مطالباً بالنفاع من نفسه، فيس لان الشرق يتهدد، وكان الغرب للنشاع عن نفسه من نفسه، فيس بن الشرق يتهدد، وكان المسدود الذي وضع نفسه فيه بسبب الحراشاته التي قامته إلى المادية، وعلى الغرب إلذن أن يتمسدى المهاد التي إذا تركباً إلى نهايتها ستقويه إلى الغراب والعمار. والشرق الايفى سيطرة والاعينة، يعلب نقط استقلالهة وسلامة وهر ما يراه حيدون شريعاً.

اسا في مجال الكتاب فسنجد اثا**تول فرانس،** ومسوريس بارس وكلود افلين وبول مسوران، واندريه ويد، وميشيل بتيور وجان كوكتو وم ماسنفتار التمدن عنه.

چان كوكتو Yean Cocteau (۱۹۹۳ - ۱۹۹۳) كان أول لقاء لكوكتو بمصر قد تم في عام ۱۹۲۷ في عام ۱۹۹۹ البيحت له الفرصة مرة لضري، ولك بنناسبة الإشراف على جولة مسرحية بمصر، وجور ما اتاح له تصرير يوم بياته التي أصحيدوها تحت اسم معلمش» من خلال رؤيته للمناظر الطبيعة، والمضارة للمسرية القديمة التي أحبها، وإيضا متابعته للأحوال

أحوال ما قبل الثورة التي كانت تغلى بها القاهرة، مذكراً بأن المحيث أو المركبة لم يكن سأسون العواقب في القامرة (٢) في ظل حكم خمسين أسرة تهيمن على الأمور في غياب الطبقة الرسطي (٢)، يصف كوكتو المقالات والتبذير والبذخ الذي تعيش فهه تلك الأسر. ويشده لقاء رجل من طراز فريد، فقد زار طه حسين في بيته الأثيق البسيط في الوقت نفسه، في أثناء إجباره على عدم الكتابة من قبل الرقابة، ويصفه كوكتو: بأنه أعمر، لكنه الأعمى الذي بري بمبدأ جدًا، أكثر مما هو مسموح برؤيته. لقد كتب كوكتو ليسجل إعجابه واحترامه لهذا الرجل الذي يملك من القوة وهو في النال أكثر مما كان بملك وهو في الوزارة. فهو مصمر للاستثارة والعب، كما أنه مصدر للخشية والكره، ويتعجب كوكشو من هذا الرجل حين يتكلم لايقول مقراوا ليء ولكنه يقول مقراته يهتم حين يتكلم بما يمكن أن يُرى، وليس بالسموع. ويصبر كوكشو عن شموره في معية طه جسين وكان اثار مصر القبيمة وجدت لها من جديد معنى، وتوقفت عن أن تكون هدفًا للزيارات والنزهة (٤)، وبدأت مسداقة بين الرجلين، اجبرت طه حسين على الخروج عن صمته ليكرس مقالاً بالمرسة عن مسبيقه كوكشوء وينتهز القرصة ويذكر مالرقاية المفروضية عليه، عندما رأى أنه وإذا كانت حقول السياسية والاجتماع مغلقة، فالحمد لله أن استطعنا أن نجد في الأدب للمض، بعضاً من الواساة والعزاء، فعتى سوف تستيقظ مصير من سياتها الطويل(٥)؟!

الاعتماعة والاقتصادية والسياسية للمصريين، وعبر عن

عشق كوكتو مصر وأبناها وأخذ يصف في يومياته بأسلوب رقيق وشاعري وبكل نقة أصفر التفاصيل في

حياة هزلا، البسطاه، الهذي بعقد القارنات بين المسري القديم من خلال القدمائيل الفرصونية، وبين المسري القديم من خلال القدمائيل الفرصونية، وبين المسرية وياديم فاركز المهامة المنابعة منهماً تلك الطبيعة بصب واعداد تمك الصعاف التي قد تثير حفيظة غيره من والجائب أهذ يتابع تلك السابق اللاني كن يتفقين وراء الشياء كثيرة والتي فوق روسهين بترازن معهش، كما الهذ يتابع المسحولة المنابعة فوق روسهين بترازن معهش، كما الهذ يتابع المسحولة المنابعة فلاني كن يتشر في يصف المهارة واللغة والمنابعة التي يتمتع بها هزلاء، أما المسحف المعربة القديم أدا المطلق، وتتبين من المسحولة فقد لا خط المنابعة المنابعة التقرية الداء المطلق المسرية التقرية اداء المطلق، وتبين البحد علم المسرية التقرية اداء المطلق، وتبين البحد من علم المسرية التقرية اداء المطلق، والمحدف الباروسية في عدم بعد إلا المن سطور نقية أن

إن كوكنشو لم يقتع بملاحظاته ثلك بل ترجب إلى الشربة النمبياب للصري ليقدم لهم النصيحة فيبين لهم أن الثررة لاتنجى ابداً، وعليهم أن يظوا في ثورة دائمة، إذ أن بعد الشرات الصياحة، وأذ أن بعد الشرات الصياحة، على مثروة الشراق البيا بالرغم من أهميتها القصوي، عن مثروة الشرل والفكرة، وقد لاحظ أن المجتمع التركى في هذا الرقت . يتشابه مع المجتمع للصدى في أن مجتمع الكتاب له بيدا بعد في الحركة، فلا أحد يدافع عنهم ، ولايستطيعون الصياة، فإذا أرادوا العيش فعليهم أن يغيروا كل شمي، وهروهم؟؟!

هذا التشهم والحب جمعه ينظر إلى الآثار المسرية نظرة العارف المدقق، بل يصنفها إلى مجموعتين «الأولى تنحت الرمل، والأخرى تفتش العقل، «إن مصدر هي رجم

المالم. فكل خطرة خطرةها على ارضمها تثبت لى نلك.. في مصدر الفرعونية، كل شيء له معنى. وسيكون من السندلجة الاعتقاد بسنداجة تراثها وفنونها. فلم يكن ينحت النمات إلا بالداء الكاثب والمهنمس والفكري^(A).

لذا لم يكن ينظر إلى المجرة القرعونية إلا من خلال بديهية اكتشفها بنفسه تؤكد اواوية الصدس في الفن المسحري القديم ولايفوته أن يحيى علماء الآثار المصرية الذين لم ينخروا وممكاً في ترجمة كل ما يتمعل بتاريخ المتراعة، وفك رموز الهيروغليفية. ومن جانبه ماول أن يفهم تلك التحديدات الفنية والرسوم التي على المعابد ويترجمها رابطاً بين التميير الجمالي الرسوم أو المكتوب وبهن أسلوب العمارة الرشيق.

وفي مجال من اشتغلوا بالجماليات سنجد ايضاً من اولع بمصر وكتب عنها، مثل كنامي موكلين وإيلي ضور، واندريه مبالور واندريه لوت الذي سنضتار التمدن عنه.

- اندريه لوت André Lhote (١٩٦٧ - ١٨٨٥).

لم يكن اندريه لوت هنانا تشكيلياً فقط وإكنه كان
كاتباً ايضاً، وناقداً، ففي كتابه «الإعمال الفنية المطيبة
للرسم المسري» الذي مصدر في ١٩٧٤، كشف عن فيم
عميق لفن التشكيلي للمسري باعتباره قد الهم الفن
المدريي منذ جوجيان. قد اهتم لوت بشكل خاص
بمقابر النبلاه من الأسرة الثامنة عشرة إلى الأسرة
المشرين ثم استخلص منهجاً خاصاً به في القد
الشكيلي، تمجور حول القيمة التشكيلية، حين وجد أن
كل نقد يتجه نصر المسرو عليه أن يدرس ما اسماه
بهالتغيرات التشكيلية» وهي الرسم، واللين، والقيمة.

هذه المناصد الرئيسية الثلاثة تنهيا تبدًا لضرورات الإيقاع، صضباقًا إلى هذه القيم للطلقة ما أسماه درالتزكارية،(١).

إن الملاقة بين الغن والطبيعة، كما راما لموت تكمن في فكرة التشابه، وأصية الانكاء في التفاعل مع العمل الفني، والضمائص الإبداعية النقلية، ونفصية ونضية ومزايا اللغة التشكيلية غير الباشرة، والقيمة الماطفية للبنسة والسلطة الأفرية للتراث (١١).

من خلال هذه المعايير العامة درس **قوت** دالتغيرات التشكيلية، وعلى راسها الرسم، ويجد أن الغن المسرى يتواكب بامجودة كبيرة مع هذا الأصاب الذي يجعله معاصد/، واكثر من ذلك يكتشف لوت في هذا الغن المصرى إرهاصات ثورة سيؤان الأنشية بل والتكسيية.

وليما يتممل بمشكلة اللون، فقد رأى أنها فى علاقة مباشرة مع درجات لومة آلوان الفنان المصرى والتى على كريّها معدوية، فقد قدت تمجيدًا للفروق اللونية، وهو ما ينزى إلى علوم الملاقات: مثل الرمادى الأخشور، مريراً بالرمادى الأزرق صوفسوسًا على شريط ابيض ضيق، قريبًا من البرنقائي، إلغ ويتحفل الأبيض والاسع، باستصرار في هارمونية الألوان والتحكم في درجفها(۱۷).

ويطيق قوت أفكاره الجمائية تلك على ما أسساه بموائد القريان، الضاصة بالأسرة الضامسة عضرة، فيرى أن القراضات بين الأطمام مصسوبة لكى تتسق يكورياً مع «الموافد» المشاة باللمم والفواك، وعلى رجه العمر فإن الوانهم خفيفة وكان عليها مسمة روحة وألد رأى عكس ذلك خلال مكم الأسرة التاسعة عشوة فإن

للكوبات كانت اكثر كثافة إذ تبدو مثل مرصوصه خاوة للون كثيف، وتنظير زغرة اللونس منوجة كل شم، تنزع للعند المتداء المتدار محلها انتفاشة كثيفة من الأعشاب المفصراء ويرى لوت أنه يمكن أن يرى في هذا التوالد الواقعي تلازًا بفن تل العمارة؟!!.

لقد قدام الغريه لوت في اثناء إقدامت بمصر بالتروس باكاديمية الفنون الجميلة، ولقد الأرتواجده هذا على أعكل الماصرين من الفنانين المصريين الذين انتبهها إلى الفن الفرعوني بالعربة إليه، ومن ثم إلى اصوابهم البحيدة. إذ كان الفرب نفصه قد بدا في تروس فائن مغيس وطبية في مدارسة.

وفى مجال من اشتغلرا بالتاريخ والآثار نجد **إقيان** دوريقون، وفرانسوا دوما، وإداوارد إيريو، رجاك بيرك، ربيير جوجيه الذي اخترنا الحديث عنه.

بيير جوجيد P. Jouguet بيير جوجيد مؤرخ بان رثقا عالية، وبدر نزعه إنسانية، ومالم، مؤرخ بان رثقاة عالية، وبدر نزعه إنسانية، ومالم، وبدرا يقم للكب رزيا، يمتبر من أكبر المقصصين في الصفياء المسلم كبيرا من ريانا تم أن ما مناها، من عام البرديات، الانتان مريانا تنه الله مسلمة، من علم البرديات، بالقاهرة والإسكندرية، أو من خلال كتبه التي القها عن المصدر الهيئنستي في مصدر. وإسداته النصح والقبرة لكل من عمل بالآثار والتينان المسارئ، إضافة إلى أنه استطاع تكوير، إحيال والتاريخ المسرين، إضافة إلى أنه استطاع تكوير، إحيال المسرين، في الجائزات التاريخية ، وبالأبرا الألبن المرينة والجهالات التاريخية ، وبالأبرا الألبن المرينية ، وبالأمرية عجوجية طبلة عياته في عين معاصرية البجال الأمين

والمنهن بانتصار الثقافة. يعمل بدأي وجد ومثايرة دون
شمعور بالتعب، ولهيه حسن العمل الجماعي والتنتظيم،
واقد تمتع بحص نقدى عالى، وبحيادية المؤرخ، ويترافسه
جم، مما جعل منه التجسيد (الأمثل المعلم الجيلال، اقد بدأ
جوجيه حياته العلمية في معية المتاريخ المعمري، فكانت
الربالته اللكتكورة الأولى عن «العياة المطية في محسد
الربالته المتاتية عن «برييات تياملية» من محسد
الربالته المتاتية من «برييات تياملي» من «العرب
كتابه «الإسبريالية المقدونية وتصويل الشسوق إلى
الهانستية»، ١٩٧٦، ثم «محسر البطعية»وتحري كتب
معرفة واسمة بالشرق: حضاراته، واثاره، وتعتاز كتبه
برسماتة أرسار، وبفته فهو بعمل إلى المغنى الذي يرياد
برساتة فريدة، وبلاغة لإسلالية فيها أحد.

لقد أمن برحمة الثقافة باعتبارها أساس الوقاق بين للشموب، واستمد من النزعة الهيئنستية للعنى العميق للثلث الوحدة، إذ كانتا - كما يوى، والمقمل الشكل الثلث لهذا المصوار الفنى والضلاق، والذي يظل - لمه أساسا لعلنا الماصر. إذ أن النزعة الهيئنستية تعلمنا على وجه الخصوص، أن العالم يمكنه بل وجهب عليه أن يسيطر على كوارث النزعة للمادية، كما يعلق أملا على يسيطر على كوارث النزعة للمادية، كما يعلق أملا على الشيئة في أرجاء الأرض لتخاص الكوارث التي غالبا ما تمكن مصفو المخسارات ولكي لايكلوا عن التساؤل حوري مابسميه بالبرروية العلمية لمصرنا في تجاوزها الشيغ المعرزية العلمية لمصرنا في تجاوزها النيم الكوارية العلم المقان.

رالواتم أن هذه النظرة الكرنية لجدوجيه، لذلك المواسلة المحالى الذي عاش في مصر، تتجلى في ميدان أخر شاصة بعد كارة الاحتلال الاللني لباريس، فهو في الفياة مواطن فرسمي يرفض هزيعة بالده، فنوعد يالتحق بحكومة فرسنا الصرة، ويعمل من القاهرة مستشارة إلى ريكتب بحس والشي جارك ليدع مواطنية إلى

التصدى للاحتلال، وينشر فيهم بوارق الأمل القادمة مع التصدي للحضارة والسلام.

لقد كان برى هنرى بيير أن حلم جوجيه لم يكن
بميدا عن حلم سقراطه فقد كان بيشد ومدة كل موالمته
بميدا عن حلم سقراطه فقد كان بيشد ومدة كل موالمته
مصر المحيقة ومدتى قاشرق الاقصم، خلف معدف عظيم
مصر المحيقة ومدتى قاشرق الاقصم، خلف معدف عظيم
للمريضة لم تجعله يتخلى يوما عن أن تكون فرنسا في
مقدمة فقد الشمويه، مؤينا برسائتها الاقصمي حده
ويطريقة لاتمتمل نقد سياسة بلاده، ولامراجمتها
ويطريقة لاتمتمل نقد سياسة بلاده، ولامراجمتها
إيمانه بأن الشقافة عن التي سوف تنقذ المالم من
إيمانه بأن الشقافة عن التي سوف تنقذ المالم من
وين نمة الوحدة المالية سوف تبدا من أورويا وبتحه
نمه الشدة.

والغلاصة أن هذه التتابات جميعا تحقل في إطار
محاولة التعرف على الآخر من جانب الثقافة الفرنسية،
ويقارت مراحل التعرف تلك من الوقرع في السب من
أول نظرة عند جان كوكتوب إلى الوقرع في هب الشبق
مسرك ومصر باعتبارها جزءً عند كما تبدى عند ربينيه
عميدي ومصر باعتبارها جزءً عند كما تبدى عند ربينيه
تبدى لدى افدريه لوت، أو مظلما راينا لدى جوجهه
الذى لم يهتم بمصر والشرق إلا امتداداً اللوصية
الإنسانية التي ستتزعمها فرنساء لقد ريط بين فؤلاء
جميعا أنهم كانوا من الرصالة الذين جاعا إلى مصر
كانوا رصالة من نرح خاص ينتمون لصقوق ثقافية
كانوا رصالة من نرح خاص ينتمون لصقوق ثقافية
تمريته مخطلة، ولقد قاموا بصيافة تجريته
على الأرض للمسرية في اعمال فكولة، استطعا على
الأرض للمسرية في اعمال فكولة، استطعا عن

خلالها التعرف على مقيقة عند التجارب الثرية، وفي القرنة على ما كان يعور في انتفان الصديرين في المناتب على ما كان يعور في انتفان الصديرين في المناتب والمائلة من التحرر والتقم والفائلام من استبدادية المحكم اللكرية للحكم اللكرية للحكن في فيهم بعض الدقائق في حياة المصديرة في فيهم بعض الدقائق في حياة المصديرين ، باستثناء جان كوكتو الذي نهب بعيداً في اكتشافاتك أشاق المصدين وعاداتهم وتقاليدهم، معا يجعلنا نجيزم أن الشروط الراجب ونفرها الإدامة حرار فعلى بين الشرق والذرب وبا زالت مجود رفية تتناها.

إن ما يكتب تظييما عن الشيق الفامض الذي يشذ عن المنطق، وهي مشارفته بالغرب العلمي والمادي، هو تتبجة لمعاينة سطعية تفترض أن الأمور ليست قابلة لتشهير أن انها ثابتة وابدية، ومن ثم يظل المعرب هو ربيب الغمر، والشرق وبيب المعمر وعالم الرومانيات

إن الدراسة التي تعتمد على التفهم والاقتراب من الظاهرة هي الدواسة الاترب الصمعة والاجدر بكشك كل ما غير بلطان البحث، وهي الكفيلة بإطلاعه على غياياها م بكنواتها، وقد تمتع باحثون كثيرين بجدا لنجع مثل ماسينيون، وبيرك وجوليت ادم وكما راينا لدى كوكشو، بهد عكس ما يظهر في كتابات اخرى تصاول التبسيط فتسم نفسها بالسطحية مثل كتابات بهيولويس، الذي عزا كل ما لم يستماع فهمه في ركارتهيه دى إجبيبت) هينما غضم المناس منابال مجهولا كثير من المتفنين، وتعول نم المسرية مثل المسرية منال المناسبة على المنا

أرضيته وليس على أرضيتهم الثقافية، التى تعكر عليهم مناق الفهم.

الجانب الأضر الجحير بالطرح هو أن الشقطين الفرسيين الذين أبدوا تفهما واستيمايا للثقافة المصرية للأنزاعلى جانب كبير من العلم وإثقان اللغة العربية مثل لكويس جارديه، وماسعينيون، ويبيرك رغيرهم ممن يعرفين مصابر القائفة المصيمي والعامية، وهو ما مكتهم من التعمق والمحمول إلى معرفة واعبة بالشفافة العربية في مصد، وسيطل هذا الجانب هو للفتاح الحقيقة في مصد، وسيطل هذا الجانب هو للفتاح الحقيقة.

إن الخطأ الذي يقع فيه البعض أيضا هو جمل العلم مراداً لجفف القلب، ويقات كانت طاحة الحداثة الغربية التى اكتششفها الغرب اليرم، ويحارل أن يتجاوز ما تتخشت عنه من تقاتع منسارية كان لها الثارها على المرار المضاري بين الشرق والغرب، ولحل أعمال فريوتون ردوما كانت مسباخة في الغرب المنششفاف هذا العَمَّار، وقوما كانت مسباخة في الغرب المنششفاف الخرب عما رأينا - الراباط العميقة التي جمعت بين الرسم الشرعيني والجدين في الفن التجريدي الصحيف.

إن الشرط الفسريين لإتمامة موار ناجح وناجع بين الشرق الأنبر» هو الاتجاء نامجة التاريخ والاعتمام بهذا المبانب الصيوى الذي يظهر دائما من وراء الشامية والسكن الذين فرضلتهما الصياة الزراجية في مصر فاشقيا عوامل المركة والغليان. -إن قراءة التاريخ لتبرز هذه التغيرات العميلة عبر العمور»، وتظهر لنا كيف أن معمر كانت وستبقى مقيقة هية دهميزة دو تثغير سيامس واجتماعي على مستقبل النظاقة، ومن ثم على مستقبل الموارة بين الشرق والغرب.

الموامش

Paul sesant: René Guénon, La Colombe, 1953, p. 27	(1)
Maalash: Jaurnal El úne Tourneé de théâtre, Faflimanal, 1949 P. 39.	(٢)
Ibid, P. 3	(11)
Ibid, P. P. 52 - 35.	(1)
Ibid, P. 85.	(0)
Ibid, P. 07.	(1)
Ibid, Op. An P. 170.	(4)
Ibid, P.P. 89 - 90.	(A)
Bid, P.19.	(4)
vAndré Lhote: Les Chefs D'oeuvre ale La peinture Egypteinne, Hachette, 1954, p. 8.	(١٠)
Azar: Andre Lhote en Egypte, 1977	(11)
Ibid, P.32.	(11)
IBid, P. 34.	(17)
Hommage Perre Jouguet.Revudn Caire, Mai, 1956, No 130. P. P. 1 -2	(11)
Trial D 04	



عادل صبحی تکلا (*)

جورج حنين

ولد جيورج حشين في القنادية عما ١٩٠٨ ما ١٩ أيطالية وأب مري . بالنس المعالم التحق بالمدرسة الإنبائية ولكه عاد إلى والدي بعد الهويم الإلى العالمة القمام إلى الدرسة مع أخرى وياس المهابة تنازل كل المهميد بالفضل الإنتاء مي ميسورود الشماف بالدرسة في الفهابة تنازل والداء من إصدارها والمعالمية المنازلة على المنازلة على عن الدرسة بالمتازلة من عين والده سطور المنازلة للمستمر المنازلة من عين والده سطور المنازلة على المنازلة على المنازلة على المنازلة على المنازلة والمنازلة المنازلة والمنازلة المنازلة والمنازلة والمنازل

جورج حنين مو نتاج مذا الزلزال السريالي الذي قلب عالم الأب في مسخلم بالا العسالم في القرن المشرين، هذا الزلزال الذي فجر من اعماق الإنسان نصوصا غريبة وعميقة هاجمت أهداشا ذات معني وإخرى لا معني لها، نصوصا مقرودة أو منطوقة، في مصاراة هائلة من الكائن الناطق القرجه نصر اصولي «الكلمة» ومصادر الخيال وينابيع المسعد.

جورج حذين هو ايضا ذلك الاديب للمسرى الذي اعطى مصدر نصيبها من هذه «الاداب الجميلة» والذي مكنها من المشاركة في هذا المهرجان العالمي للخهال. وهو أيضا المعرر الامين عن حركة ادبية - فكرية - فلسفية استهدفت تصرير الفن من الرواية ذات الطابع العائلي أو الطابع التاريخي، كما استهدفت أيضا تحرير القصيدة من الشكل التقليدي والشكل التعليمي.

وقد حاول كثير الفاء المحرمات والمعظورات، وتذوق اللاجدي، وسماع الصمت، والإمساك بررح الفكرة وهي بعد لم تولد. روغم إدراكه لمبشية المحاولة والتقدم إلى الاسام في هذا الطريق وهم مرية البحث إلا اته واصل الطريق حتى للغاية في هذه المحاولة المستحيلة.

يشغل جورج حقين مكانا مرمونا في تاريخ الفقين والآداب المصرية، كما يشغل ايضا مكانا مشرفا في الأداب الكتموية بالغرنسية، ففي مصر كان في طليعة المثقفين الذين ناضارا بشجاعة لتصرير الفكر والحا والضيال من كل المعرفات، فكان من أولا الذين نقلوا الحركة السريالية إلى مصر، هذه الحركة التي مازالت إثارها بابية حتى الآن في مضاف انواع الفنون.

لقد غذت كتاباته خيال الفنانين المسريين. وحرض قلمه فرشاتهم والقي قلقه بظلاله على لوجاتهم. ولقد شارك جورج حنين في النشاط الثقائي المسرى ولم يبلغ بعد من العمر عشرين عاماً. فمنذ السابسة عشرة من عمره كانت كتاباته نورا مبشرا معلنا عن المفامرة الكبرى التي خاضها هذا الشاعر البندئ الدهش، وقد ظهرت كتاباته أول ما ظهرت سنة ١٩٣٤ في مجلة «Un» Effort ، التي اسدرتها جماعة «التجريبيين -Les Es rsayistes كما نشر في العام نفسه مسرحية متابعة ونهاية(١) Suite et Fin (١)ء و «استدعاء القذارة (٢) -Rap epel a l'ordure. ولقد أسس مم مجموعة من أصدقائه سنة ١٩٣٩ جحمية أدبية أطلق عليها اسم دالفن والصرية»، كما أسس دارا للنشر أسماها Masses دالجماهير، منطلقا من حماس الشباب وقوته وقد بشرت جمعيته الأدبية بالعودة إلى فن مستقل تماما بعيد عن التوجهات السياسية والأيديواوجية متحررا من كل قيد نازى أو فاشي، تلك الصركات السياسية التي كانت تكسب في ذلك الصين كل يوم ارضا جديدة وانصارا عديدين.

ويدا من عام ١٩٤٠ كتب جورج هنين في مجلة التطور عددا من القالات الجريئة جدا في ذلك المين (") التطور عددا من القالات الجريئة لمدد من المجلات وجرائد المصرح خاصة المجلات الآلية: «دون كيشوت»، «الأسبوع المصرى»، «التقدم المسرى»، «الراة الجديدة»، «البروصة المسرية» «مجلة القاهرة»، «المجلة الجديدة»، «وعلني»، «المورة»، «المجلة»، «وعلني»، «المجلة»، «المجلة»، «المجلة»، «المجلة»، «المجلة»، «المجلة الجديدة»، «المجلة»، «المجلة»،

لم يكن جورج حنين فنانا مبدعا فقط ولكنه كان الضاء مثقفا ومفكرا عظيما عرف أبناء وطنه بالفكر

والثقافة الفؤسسية كان واحدا من الذين تفوقوا وعرفوا Laurea (سأمرو اوالكتاب الفؤسسية ، داوترامون - Laurea و المساوم ghard واندري mont ورامبو André Gide وهنري كالهه Henri Calet والامر Ghard Gide الامر الذي كنان له كبيس الاتر على الأدب المسرى في الذي كنان له كبيس الاتر على الأدب المسرى في مراسلات منتشمة مع عدد من معاصريه الشهورين مثل اندريه جيد، واندريه بروتون، وهنري ميشوو. وهنري كاليه وايف بودفوا.

André Gide, André Breton, Henri Micaux, Henri Calet et Yves Bonnefoy..

ويمكننا بذلك أن نقارن مكانة جورج حفين في الاب المسرى وتأثيره على معاصريه والذين جاوا بعده بمكانة Lautreamont وتأثيره على المركة السريالية الفرنسية، واقد اعترف اندريه بروتين A. Breco مناسبات مختلفة واصاديث عديدة بالدور الذي لمبه جورج حذين واضاناته للحركة السريالية.

ومم بداية الثمانينيات ظهر العديد من المقالات عن

جورج ترضح المكانة الحقيقية التى لا يشغلها فى عالم الأدب والفكر. هذه المكانة التى تلات تكبير مع صريد الأدب والفكر. هذه المكانة التى تلات تكبير مع صريد السنوات بغضال ازديان عدد نقلد الأدب المعنيين بهذا الكاتبة بالأصطرابات فى القرن الفترين (الحرب العالمية بالأصطرابات فى القرن الاطملة الإسبانية 1971 - 1971 - 1971 - الحرب الطابقة الكانبة المثانية المنابقة الكانبة التاريخ على 1971 - 1972 - الصرب العالمية الكانبة التاريخ المنابقة الكاتبة التاريخ المنابقة الكاتبة المنابقة الكاتبة المنابقة ال



چورج حنين

لم تعد كافية لتحرير الإنسان من قيويه وفض نشر معظم سؤلفاته بل واكثرها المعية. لقد اراد في حياته أن يكون فيل الانتشار وكان يهور، من الشهوة المؤقتة وام يكن هناك شن يجذبه سرى قارئ واع قادر على التوقف عند لكتاباته أن تكون صوضع تسلية وتحضية وقت لدى لكتاباته أن تكون صوضع تسلية وتحضية وقت لدى الجمهور الكبير بل كان باحثا عن النخبة القادرة على تنوق فنه وتقدير فيمته المقيقية. ومكنا اعتد وباته كان يوان أن الذى غادرهم إلى العالم الأخير كان شاعرا عظيما واسما كبيرا سوف يصمد امام مرور الزمان، وهم فعلا ما بخطئوا التقديد.

بالرغم من أن معظم أعماله قد نفسرت بعد وقاته بمعرفة زيجته قران جزءا هاما لا يمكن إمماله قد نشر في مصعر وفرنسا أثناء ميانه، فقي عام ١٩٣٨ نشر في بارس بمصا من قمسائده بعنوان معذيان الرجود (٢٠) وكان المحدث نشر هذا الكتاب فضيعة في مصعر ركان عنوانه وجد كافها لاعتباره تحديا لكل قيم الشرق، وفي عام ١٩٤٧ نشر في باريس أيضا في مطبوعات منتصف الليل radioions de Minuit وفي عام عقاة صفيرة (٥) Un temps de petite file (١) وفي عام 1941 نظيرت في باريس «المتبة المغرعة(٧) Le Seuil (١).

كما شارك في اعمال جماعية مثل «الشعر السروالي المحافظة من المساولية السروالي المساولية المساولية مثل المساولية وعثرين مثلا.

وكان مكانه معجوزا في المجلات الأدبية ذات الأهمية الكبرى، فقد ظهر له Un Luxe de Combat ، في مجلة الكبرى، فقد ظهر له Pin Luxe de Combat ، أن أن كتب مقدمة كتاب «مختارات من الأدب المحربي للماصران المحاصرات المحربي للماصرات والتي عددا من الماضرات نشرن تباعا في «مجلة الماضرات الفرنسية في Revue des conferences francaises en (11).

ثم تتابعت مؤلفاته التى نشرت بعد وفاته^(۱۷) اعتبارا من ۱۹۷۷. وقد ظهرت فى هذه إيضاحات عن مؤلفات لم يصبق نشرها جنبا إلى جنب مع مؤلفات سبق نشرها. ويعدق الفضل فى هذا النشر إلى زوجة الشساعر التى قامت بهذا العمل الجليل خدمة للفن والأدب.

إن مشكلة جورج هغين المداية بية تتركز في مماواته تمريز الهداب لابد من إلفاء الهداب لابد من إلفاء الهداب لابد من إلفاء الزعن الذي يسمون الإنسان في عمسر محدد رلايد من تخليصه من القلق الذي يشعر به تجاه الموت عن طريق إخراجه من مصمار الزمن للوصول إلى يطلب من الزمن أن يتوقف عن السريان ومن الساعات السريمة أن ترقف دوراتها حتى يستطيع أن يتلون رحيق الساعات المعامية كما قال الشاعر الريانسي المونس المونس ولكننا أمام كاتب يعلم بإلغاء الزمن كلية والاتحاد مع ولتناسق لتكون كلا متجانساً للاي متحد عناصره وتتناسق الكون كلا متجانساً لا يمكن فصل الجزء فيه عن الكل. إننا لسنا أمام شاعر يتشبه بالبجمة التي تمزق عن الكل. إننا لسنا أمام شاعر يتشبه بالبجمة التي تمزق عن الكل. إننا لسنا أمام شاعر يتشبه بالبجمة التي تمزق عن الكل. إننا لسنا أمام شاعر يتشبه بالبجمة التي تمزق عن الكل. إننا لسنا أمام شاعر يتشبه بالبجمة التي تمزق

احشاها لتطعم صدارها مثلما قال الشاعر الفرنسي احتماية الشعر المجماعي، إن جورج حنين اديب لا يطلب من الحود الجماعي، إن جورج حنين اديب لا يطلب من الحود الجماعي، إن جورج حنين اديب لا يطلب من الحود المحتالة المباركة على يتحقق لنا الاتحاد والانتنام بالكن الكبير. إنه لا ينظر إلى المثل كما نظر إليه بودلير على انه ذلك الوحش الوبيع الذي يبتلع الصالم كله إذا تشاس، ولكنه يقسام مع الملل على أنه احمد مكونات المميل البشري الذي يجب أن نحاريها بالبحث الجاد المحمية في المناطق المتانية والمعتمة، على امل ضهم المحمية في الناطق المتانية والمعتمة، على امل ضهم المحمية في الناطق التانية والمعتمة، على امل ضهم المحمية في الناطق التانية والمعتمة، على امل شهم المحمية في الناطق التانية والمعتمة، على المل شهم اللاسقيل وما وراء الطبيعة.

وأقد نشر جوورج حنين في عدد فبراير ١٩٣٥ بيانه
الأولى عن «اللامعقولية» وجاء به لا شيء عديم الجدري
مثل الطقيقة لذاذ إنن نبحث عن الطقيقة في الكنان
الذي لا توجد به - هناك خارج نفوسنا بينما لم استنفد
الذي لا توجد به - هناك خارج نفوسنا بينما لم استنفد
المحقيقي الرحيد هو ذلك الصالم الذي نقيمه في مراجهة
الأخرين... هيا بنا إلى الأمام في اتجاه اللامقول.... إنه
صنعة بالنسبة للواقع، حقيقة بالنسبة في آنا، بالنسبة
التنهى ذاتي.. لنكتب أي شيء نابع من داخلنا غير وافد
من مصادر خارجية وغير قابل للنقل أو الاستمعال في
من مصادر خارجية وغير قابل للنقل أو الاستمعال في
العالم الخارجي.

إن دعرة جورج حنين ليست موجهة إلى «القارئ المنافق، كما عند بوولدي ولكنها موجهة إلى «كل إنسان مستعد لطرق كل الإبواب لعبور العتبة الممنوعة».

لقد كان بحثه محكوما عليه مسبقاً بالفشل. ولكن لماذا اتجه إلى هذا الطريق وهو يعرف تعاماً أنه طريق

مسدورة إن الإجابة بسيطة ونجدها عند هحيل الدين اين عوبي عتما قال في معرض حديثه عن المعقية اللظفة «الابيث عني في داخل نفسك لأنك سروف ترهق نفسك درن جدري ولا تبحث عني خارج نفسك لأنك لا تصبل إلى شيء ولا تكف عن البحث عني لأنك سحوف تصبح تعيماء، البحث هر المهم في حد ذاته وليست التبجة. إن المتعة كلها تتركز في البحث عن الإدراك.

فليس من الفريب إذن أن يترجه جورج حنين بسؤاله إلى الفلاسفة والمفكرين ورجال الأدب، باختصار فإنه ترجه الى كل الذين سيالوا انفسيهم السؤال نفسه وكل الذين عانوا نفس القلق والتبوحش. لقد كان من الطبيعي أن يتوجه إلى الإسكندر الأكبر هذا الشاب الآله . الذي أدرك عبثية الوجود بعد أن دان له كل العالم العروف في ذلك الحين. لقد أمضى الإسكندر الأكبر السنوات الثلاث الأخيرة من حياته في هذيان يقترب من الجنون وهو يتسامل عن حقيقة الأسجاد التي حققها وقيمتها الفعلية ما دام الموت يتربص به. لقد توجه أيضا في بحث إلى جوليان ملك الروم والمعروف في تاريخ الكنيسة السيحية باسم «جوليان المرقد Julien L'Apostae الذي كان يجتقر الأمجاد المؤةتة ولم تكن تطارده سبوى فكرة واحدة وهي كيف يصل إلى منابع الصِياة، كيف بصقق الاتصاد مع الكون، كيف يدرك الحكمة.

كما بحث جورج عن إجابة على استلته عند الندريه بريتون مزمس الحركة السريالية، والشاعر الفرنسي الشهير إيلوار Davi Eluard. لقد خاض كاتبنا مقد المنامرة الفكرية وحيدا، وانتحم الناطق المنرعة على امل ان يغرق حجب الظلام ويكشف الأسرار، ولكنه للاسف

كان يمود من هذه الناطق ضارى اليدين، ممزق القلب. لقد لجا إلى كل وسائل المولة وطرق كل الأبواب وموض نفسه لشاطر عديدة ولم يوقعه شيء. ويوصفه ادبياً سريالياً مزمناً بهذه المركة الفنية الطسفية اقتم عالم الشعر والمطم والراة في مماولة مستمينة لاختراق السر الكبير والكشف عنه.

إن مؤلفات جورج حنين جادت على شكل كاتبها، مزلفات تهرب من المقل ويصمب إدراكها أو الإمساك بها. فضلا عن طبيعة مادة البحث التي تتركز في صحاية إدراك مفرى الجوهر البشرى والكشف عن سر الوجهر، الأمر الذي ظل حلما للبشر منذ أن وجد الإنسان على الأرض. في كل صرة حاول الإبحار في هذا الهم الزاخر المصلم بسديه على الطريق، ولم يكن يظفى سوى صدى الصمت يتردد في اللانهاية، لقد تعذب كثيرا من هذه الظلمة فجات كتاباته على شاكلة فكره وقلبه دامية بغزارة.

ولما اشتد به التعب واصابه الوهن من كثرة البحث والفشل في الوصول إلي جوهر الحقيقة والمعياة اتجه إلى البحث عن روح «الكلمة». وكمات ابصائه في هذا المبال عديدة. ولكن عل حقق النجاح في هذا الميدان؟ لا يجب أن يحمن الفكر في البحث عن الإحبابة. لقد كان جورج حفين شجاعا بالقدر الكافي الذي يدفعه لذكر حقيقة الأمر: وإن الكلمة بعل لا يمكن أن تتقيب إلا بالمسمت العميق الأصود أو بتزوير كل ما يحتزيه جوهر بالما عن المعيق الأصود أو بتزوير كل ما يحتزيه جوهر الكلمة من تطلع إلى تصموير المعنى. إن الفعل يدفع إلى إني اتطلع إلى ابجعية الصعم لقة إكلمة؟. إن التطلع إلى ابجعية الصعم لقة إكلمة؟. إن التطلع إلى ابجعية الصعم المتكافئة وكامة؟.

الكاتب في قدرة الكلمة على احتواء الفكرة ربعا كان هو الدائم له لكي يمتنع عن نشر معظم اعماله في حياته ، اعتماء عظما فيل كافكا الكاتب المروف. وربعا ايضاً استع عن النشر لاعتقاده أن السمحت اكثر بلاغة من الكلم. لقد كتب في كتابه Trappeur الميس الكلم. لقد كتب في كتابه عالم هو مصرفة متى المهم هو المعرفة متى تتوقف عن الكتابة قبل أن تنظل دائرة اللا معنى، إنني ابعث عن معاور لي في مجال الصحت.

لم ينجع جووج حنين إلا جزئيا في إزاحة الاستار الكليفة التي تضيع الفرائيد. وبإلقاء نفسه وسط هذه التلفسات نجع هذا المشاصر في إصادة ترتيب الارواق التلفسات بناء استطاع واضبطة إصادة ترتيب الارجوب المرجوب بشكل آخر يسمح برؤية بعض من الصقيقة والقال الفسر حيث اجتاحته سريعا كان ضبوها ما خبا، قصيح جورج لحظة واحدة هذا القاق المدمر الذي عاني منه بل على المكس كان يرعى هذا القاق ويفذيه، لأنه كان يمتقد على المكس كان يرعى هذا القاق ويفذيه، لأنه كان يمتقد مذا المسراح المسترم عدة القوى المجولة التي هذا المسترع عدة القوى المجولة التي تقلام على المكس بكان يرعى هذا التياس الذي لم يعلن أبد الته غير قائر على مواجهة. فالإنسان يدرك قيمتة المعتلية في هذا الرسان يدرك قيمتة المعتلية في هذا الرسان يدرك قيمتة المعتلية في هذا المراع غير المتكافئ.

إن السكون والرضا بالأمر الواقع هما أول مسمار في نمش الفكر، لقد استطاع تممل كل مآسى البشر بفضل حساسيته الرهفة التي أعانته على الصمود وامدته بقرة الاحتمال. استطاع احتمال الحروب والظلم والياس كما استرعب التقدم الطمى الذي صاحبه البؤس

والتخلف. كان يرى الأمور بوفسوح ولم يضفع للهم لحظة واحدة. إن قيود الإنسان واضعة بالقدر الذي الإسمع لنا بخداع النفس وخداع الاخرين. لم يكن ابدا كاتبنا المذ من فرلاء النين يستطيعون الخداء و والمغن. لتد كشف عن كل ما ينقس الإنسان برغبة اكدة عنبت كثيرا في تغيير الارضاع ولم يستطع ابدا إنكار عبثية الرجود، ولم يستطع أبدا أن يوقف حنينه إلى كشف كل المعيد را

وايا كانت الكانة التي يشطها جووج حنين في عالم الفكر والفن والاب فرانها لا يجب أن تبعدنا عن دوره الاجتماعي والسياسي الذي يعتبر جزءاً لايمكن فصله عن الإيدواوجية السريالية ما دامت فكرتها الأساسية هي مساعدة الإسمان على أن يحيا حياة افضل بفضل معرفة أكثر اكتمالا لطبيعته الضاصة وطبيعة الأمور المعيطة بر

وهكذا فإن جورج حنين مثله مثل اي كاتب اصيل كانت له عراقته السياسية بالرغم من أن موقة من السياة الخاصة من الكرن علمة بيدر لاول رهبة بعيدا عن كل ما هر اجتماعي ومارض، ولكنه كان يدرك تعاما أنه يستعيل فصل الإنسان عن مجتمعه ومن الإطار الذي يعيش فيه، وأن مصير الإنسان يتحدد إلى جانب الفكر بالظروف السياسية والاجتماعية التي بعيش فيها والتي تقرض عليه اميانا كثيرة فكرا معينا وسيلكا معينا. إن الإسان بصفة عامة كانن اجتماعية على وهكذا غانه أقام أميانا برضائه واحيانا أخرى رضعاعه نظل اجتماعية وسياسية هدفت شكل هجياته وتمسرفانه. إن أحدا لا يستظيع أن ينكر أن النظم السياسية بالشكالها المختلفة

تدعى انها تهدف إلى تحقيق السعادة للبشر أو على الاقال والقدرة الاقتلام المساسعة بالامان والقدرة على النظريات السياسية تدعى أنها قادرة على نائلان. من هذا المنطقة سسائل جدورج حذين عن فاعلية خذاتك النظم السياسية ما دامت حياة كل مجتمع مرتبطة بالنظم السياسي الذي يتبعه.

لقد تجمعت اراء جورج حنين السياسية في ددائرة للعارف السياسية السابق الإشارة إليها وهي مقسمة تقسيما ابهديا مثل للتيع في للعاجم ودوائر للعارف. وقسد كنتر في هذه الدائرة للقالات السالها، المكم المسكري دجرق المراحل الاونقراطية - الحرية - التخويب المائرات - الانقلابات العسكرية - المرتزة - الحواجر

هذا فضلا عن كتابته لجموعة من القالات العصطفية في مختلف الصحف والجلات الفرنسية، وكانت أخر منابقة في حياته هي رئيس تحرير مجلة «الاكسبريس للترنسية EXPresse على ويكتنا أن نقرب الساقات بين فكره الفلسفي الابي وفكره السياسي إذا نكرنا أن الكاتب باختصار - توصل إلى ما يلى : أن الإنسان بيوصف كاننا أجتماعياً هو كانن صحكره عليه بالقشل - فلا يوجد له أي مهرب. إن كل النظم السياسية تسيء إليه وإلى قدرته لأن كل النظم اتنطق من خفق حريته الفردية وقتل قدرات الإباعية وهيوله الذاتية وتعقيره مجرد خلقة بسيطة في ماكينة عملاة.

ولكن هذا الإدراك الحاد لطبيعة الوجود والإنسان لم يمنع الكاتب عن مداعبة الحلم الذى لم نكف جميعا ولو لعظة واحدة عن مداعبته، أعنى به الحلم بالحرية فالحرية

هى الخبر اليومي الذي لايستطيم أن يستغنى عنه كبار المفكرين والكتاب، ولكن هذا الحلم يتحول إلى واقع فعلى عند الأطفال. الأطفال وحدهم هم القادرون على تغمير العالم لأنهم ما زالوا بعد أبرياه. لم تتلوث أيديهم بعد ولم تتكون نفوسهم بعد. كل شيء ممكن بالنسبة لهم. إذن فإن العودة إلى الطفولة إلى البراحة إلى النقاء كانت الملم الدائم لجورج حنين : وإن تغيير المالم امر يعود إلى الطفل إنه بقطعة طباشير أو بفرع شجرة يرسم بلادا حقيقية. إنه لا يحتاج إلى فروض ومعطيات هي التي تلوث براحه والشعليم الذي يوفره له المجتمع، ذلك التعليم الذي يتحول إلى وحش يغرج من رحم التجريد إن طفلا على الطريق هو طفل أمام عبطة قيادة عظيمة وكبيرة يتخطى بها قوافل السيارات من كل نوع. إنه كائن يستمع بكل الآلات المجيبة التي تزين عربته إنه يتقدم على الطريق كملك عظيم من هذا الذي اخترع هذه الكلمة التعيسة: التخلف. (١٣).

ولكن حلم العودة إلى الطغولة غدا هو أيضا مثل حلم

المعرفة صعب التحقيق. إن إحباطات كثيرة جعلت من هذا الكاتب كاتبا فوضويا اجتفظ في اعمق اعماق ثلب بحنين مستحيل وهنان دافق لهذه الإنسانية البائسة المتوشة والبطراية.

إن الذين رضضاوا الزيف والنفاق تليلون، ولكن صوتهم عالر بالقدر الكافى كى يصل إلينا، ويانضماه إلى هذا النفر القليل اكد كانتيا إضلاصه للحركة السريالية حيث كان الهدف الرئيسي للسرياليين هو مساعدة الإنسان على أن يحيا حياة أنضل بفضل معرفة اكثر عمقا لطبيعته. إنهم لم يكتفوا إبدا بانشطتهم الأدبية، بل كانر يهدفون إلى لعب دور هام على الصعيد الاجتماعي والسياسي.

إن تصرير الإنسان من القيود المفروضة عليه من المجتمع ومن النظم السياسية هي خطوة اساسية على طريق الضلامر، فالفن وجده لا يؤدى إلى النجاة، ومن هنا تأتي اهمية الكتابة الصحفية التي تصل إلى عدد اكبر من القراء.

الموامش:

- (۱) مسرحية من فصل واحد .P Caire 1934, 20 P
 - (٢) مجموعة مقالات وقصائد كتبها بالتعاون مع جو . فارما . القاهرة ١٩٣٤.
- (٣) من هذه القائلات: وقبال)، قصيدة مترجمة عن الفرنسية. العدد الأول يناير، ١٩٤٠ حصفمة ٥٠ وحموق الراحلء. العدد الثاني فبراير، ١٩٤٠ ح «انتجار مؤتت»، مترجمة عن الفرنسية، العدد الثاني فبراير، ١٩٠٤، حضفة ٥٠، و من النطح إلى الزاع الأسوء، العدد الثاث والمعدد الرابع الروال ١٩٠٠، و معمل الحياة، مترجمة عن الفرنسية، العدد الثالات مارس، ١٩٤٥، صفحة ٥٠، و من الطريق إلى سياسة بناحة، العدد الرابع إبريل ١٩٤٠، صفحة من ٢٠ ـ ، و مشكلات العصر أن قبل بالشيانات، العدد السابع ١٩٤١، صفحة؟.
 - (٤) مجموعة نصوص شعرية مع صور لكامل التلمساني.
 - Librairie Jose Corti, Paris 1938, 30P. In 8

(a) اشتملت هذه الطبعة على ثلاث قصص قصيرة:

1 - وزمن فتاة صغيرة، عن صفحة من ١١ - ١٨.

ب. Le Guetteur، عن مسقمة من ۲۸ . ۲۸ . ج. La Vie creuse، عن مسقمة من ۲۷ . ۲۹ .

.87 p. in 12 Mercure de France (1)

ارم المتنار وتقييم Jean Louis Bedohin المتنار وتقييم (۷)

Eds. Seghers, Paris 1964 et 1970, 358 p in 12.

Eds du Scuil, Paris 1969, 100p in 80. (A)

Cahiers mediterrancens, Paris 1961, 4eme annee No. 14 p.p. 37 - 40. (1)

Caniers inculierrancens, Paris 1901, 4cme année 140, 14 p.p. 37 - 40. [4]

Choix, Presentation et introduction par Luc Norin et Edouard Taralay. Eds. du Seuil, Paris 1967, 255 p. (\cdot\)

a) Bilan du mouvement surrealiste, le Caire 1937. (\cdot\)

a) Bilan du mouvement surrealiste, le Caire 1937. (11)

h) Rayonnement del'esprit poetique moderne parti de Paris, le Caire 1944.

Notes sur pays inutile, Nouvelles, Eds. puyraimond, paris, 1977, 316p, in2. (vr)
Lesigne le plus obscur, poemes, Eds. puyraimond, paris, 1977, 91p, in8.

sengile to plus observe poetities; bass payratimones partie; 1377, 57p. mo.

Deux Effigies, Essais puyraimond - Eds de Preaence Geneve, 1978, 143p. in 80.

La Force de Saluer: Eds. de la Difference Paris 1978,99p, in 80.

L'Esprit frappeur, Carnets 5 1940 - 1973). Eds. Encre.

paris 1980, 223p. in8.

. Une Cadillac en or massif بعنوان Jeune Afrique في مجلة Jeune Afrique بعنوان المحدة جورج جنين في مطلة له في مجلة



العدد القادم رمسالة المسمدن، صبارات حافظ رمسالة نيسويورك: أحماد عسرسات

هورچ هنین ت : بشیر السباعی

حول مستقبل الشعر

اقترح منظم و بينائي الشعر الذي انعقد في كترك -لو۔ زون، من ۲ إلى ٦ سبتمبر ١٩٥٩، اقترحوا، كموضوع لتأملات الكتَّاب اللتقين لهذه الناسبة، تيمة يبدو انها، شاتها شأن تلك الدينة الصغيرة الجميلة، إنما تنفتح مي نفسها على الحيط: «الشعر وإنسان الغده. وبالنسبة لكثيرين، كان هذا المضوع الاستشرافي ذريعة لجلد الذات وإسانتها. فالواقع أن طرح المسالة بهذا الشكل النضفاض إنما يؤول إلى التساؤل عما إذا كان الشعر سوف يستمر موجودًا في القد أيضًا، وهذا يدفع إلى النظر في مأل الضمير الشقى في حضارة سعادة. وأبأ كانت المقيمات والسادئ الأبديولوجية لجتمع الغدء فاننا نعرف أن السعادة الإجبارية سوف تكرن شرعته ويستوره. لقد قال سان جوست إن السعادة فكرة جديدة. وما هو جديد هو نشدان السعادة في أعمال الدولة. وهكذا، عبر وسائل ميكانيكية، يجرى نصب فخ الهناء الموضوعي للإنسان. فالعلم يحقق أحلام البشر والشعر يطم بأن يحلم. إن الهيمنة على الملكون الشاسم، ربما كانت تعنى أن اكتشاف اللانهائي ليس اكثر من مصيدة،

بالرؤيا ويالصورة، يعتبر الشعر انتجاعًا (ارتيادًا للزاد حيث يكون) اما بالكلمة، فهو يعتبر ركيزة واساسًا. ويتعين عليه بحكم هذه الحركة المزدوجة أن يضع نفسه بالضرورة في أماكن أخرى غير تلك التي ينصب الإنسان نفسه فيها حاسبًا لما هو وأشعى، ويانكبابه على البحث المهموم عن «لكان الأخر» فإنه لا يعكد كليًا البتة في الانتفاء القسرى للـ «هذا» و«الأن».

وإذا ما قبل إنسان الغد أن يتلاشى في مصير جماعى، فسوف يكن الشعر عندلا بالنسبة للبعض فرصة للوحد، والحال أن الشعر إنما يشيز على الذاهب الكبرى بميزة عدم الوعد بالخلاص. إنه صوحة في اللياء والانتقال الذي يوهى به يتقاطع مع كل الدروب لكنه لا يعتلط باي منها، إنه خريج الرح - الدياسجورا الخلاقة التي لا تتصسيعها بعد كششت، بل كسطوة، إن للردا يتحد مم الشاعر؛ إنه يوسيع بعفرده عند الاتصال به.

هناك أيضًا هذا الأمر، وهو أن الشعد ينقى اللغة ويسمع لها، على نصو ما، بان تصفظ سبر الكائن، والمكترم عليه بالإعدام يعرف، غريزيًا، أنه لو أمكن له أن يمكى مكاية للهلاد، أي لو نجع في شد اهتمامه إلى سرد، غلريما أمكن له إثارة تقلة أو إرضاء قبضة يده. ومن عالم «ألف ليلة وليلة الغزير إلى قضية كاريل تشميسهان، عرف أن الكلام يملك أحيانًا قوة إحباط الغما، ونزع صلاح الجلائين.

لا يجب أن نطرى انفسنا كثيرًا على تقدماتنا التى لا
 تعدو أن تكون تقدمات سيمياء تعوزها النزعة الإنسانية.

ما الذي يقرآه المكانيكيون من تبديات دُوارنا؟ عن طيب خاطر يقرآون ٥٠ وميديات بكرارنا؟ عن طيب الشرع وعند اللؤم أن يستنكاسا عن تصويل اأزهار الشرء إلى وكوميدياء وقياساً إلى مثقفي الرئيسانس فإننا لسنا إلا متعرفين روفيين صحفاراً. لقد كانت هناك أن ما ترتب عليه هو شراكة في الجهل، هو حلف كلام فارغ، وضعد هذه السحمادة التي تنحصد في تتازل متواصل للاسوا، ما الذي يمكن للشعر عمله لا شهرعي ما يبدئ أو بالأصرى مع ذلك - إذلال المظاهر لحسان وحدان وحدان وعالم على صاب وحدة صعتمادة.

سوف يكرن السنقيل بحاجة إلى ميناء حر للذكاء. إن اناساً قادمين من كل هدب وصرب سوف يقولون هناك، على راحستجهم إدالة الفكر المكتسمب إكستسساياً مشهرية الموف تنبئق كلمات جديدة، في نفي شجاع للمنفسة، صرف يكرن الشسعر شوة ارابك الذين لا بقناسين شيئاً لليق من الطفائق الرائجة،

مارس ۱۹۹۰



حورج حنين

ابن عربی

هناك كريقة لفهم كاتب من الكتاب تتلخص في ترسم مسمرته الروجية. هكذا يتصبور الرء أنه يخطو بكلمات والآخر ع، لكن المرم، أكبان علمس الأرض أم تزل به القدم، إنما بحتفظ مع ذلك الذي يترسم خطاه بعلاقة دعهد نزيهه سوف تبدو من الخارج حميمة وجد وثيقة في حين أنها تممل في طباتها مبدعاً غير مرئسي، ومالها، فق النصأ، إنما هو ماساة الشريكين، هو التعاسة الشتامية التي لا يعود معناها وإحداً بالقعل بالنسبة لطرفيها، ففي الرقت الذي يتعين فيه توافر كابح في الوقت الأنسب . أي في لمِنْة الارتباط المُتارة الثلي - تتواصل حركة الكائنات، أي يتواصل انزلاق المقيقة الأبدى. إن نقطة ضوء على حافة الافق قد تعنى الفجر كما قد تعنى الشيفق سيواء بسيواء. ولابد من القيدرة على سلب زمن الأخير، لابد من اشتمال هذا الحرمان الفرح. لكن ذلك غير ممكن بالمرة. ولا مقر للمرد من الاكتفاء ـ عين ذكاء أمثل أو عبر النشوة _ بتقويم انصرافه هو، كما يضعل الطبارون في سيمائهم النفعية. إن حج المبعير ليس اندراجاً في طريق يجري النظر إليه بوصفه نداءً؛ إنه، في واقع الأمر، تجربة مختلفة اختلافاً يدعر إلى الأسى عن التجرية التي تؤدي إلى انفشاح هذا الطريق. ولا يزال بجرى البحث، كما لو عن سير ضائم، عن ذلك الشئ الذي يقصل الثيرق عن القرب، وعندما تجسب كل ما يخص طابع كل منهما، سوف يبقى ذلك الفاصل الطبيعي الذي لا مكون أكثر أزعاجاً إلا في لقاءات الحب والذي بحركنا كلنا في منظور غير إقليدي، يجد البعض عند أطراقه الياس ويبتدع البعض الأخر السرة.

من بين جميم الفلاسفة العرب، فإن مصمى الدين بن عربي، هو الذي يؤرق، الآن، الضمير الغربي، أعمق الأرق. فمنذ بضم سنوات، أدى مقتطف قصير تُرجم ونُشر تمت عنوان معلية الأبدال، (دار نشر شاكورناك، باريس) إلى إثارة الأنهان بما يفيض منه من نور غيير عادى، ومنذ ذلك الحين، شبهدنا ظهور عملين يتميزان بأهمية نادرة: محكمة الأنبياء، (دار نشر البان ميشيل) لابن عبريي وفي ربيم ١٩٥٨، دراسية الأستباذ هذري كيورمان الرائمة، والضيال الإبداعي في تصوف ابن عوسيء (دار نشر قلاماريون)، وحول هذا الكتاب الأخير، لبينا أخيراً، العمل الرفيع المستوى لشارل دومت (الذي ظهر في عبد بناس ١٩٦٠ من سجلة «كريتيك») والذي، دون أن يهتم بالتأويل، يتجه مباشرة إلى المعرفة. إن أبن عربي، الذي عباش بين عبامي ١١٦٥ و١٧٤٠، لم يهتم بتعاليم ابن رشب إلا لكي يطور، بسرعة بالغة، ما يسميه كوربسان به «استقلاله الروحي» هو. ولا مجال هذا للإحاطة بعمل ابن عربي ولا بشخصيته. فالأثنان يتميزان على حد سواء بالتعقيد وبالشفافية. وبالعذوبة وبالمسم. واقصى ما يمكننا هو السعى إلى بيان إلى أي مدى يعتبر ابن عربي حديثاً، وإنه حديث، تحديداً، لأنه بمكث في الانقصال دون أن يفك، مع نلك ، الارتباط. وحول تيمة الاتحاد الصوفي هذه، يزيدنا أبن عوبي علماً بعده الكلمات المعشة: ولا تسحث عنى فيك، فسوف تكابد بلا طائل. لكن لا تبحث عنى مع ذلك خارجك، فأن

تمال إلى مرادك. لا تهجر البحث عنى، فسوف تكون شيئاً، والحال أن شارل دويت محق تماماً في تشديده على هذا الطابع المديز ليت افيرنيقا ابن عربي وفي استنتاج: «إن التمييز هو من ثم ضروري، وابن عربي، بعيداً عن أن يلفى الظهر، إنما يمتظابه». إن الانفصال لا ميتمالي، كما تزعم ذلك أخلاق النجوع الخالص؛ إنه ليس ذلك الاختزال الذات الذي يجب، من ثم، أيجاد عزاء له عبر إرهاب جماعي ما، إنه يطرح نفسه على الذكاء الذي يجعل منه سيداه الشاص وإعادة البناء الممكنة في الذي المحد نوره لاحجاب.

إن تاسلات ابن عدوى الفلسفية ليست نظرية يحاكمها الرء باستسهال. إننا معتادين على حركية الافكار وليس ذلك هر ما سوف يريكنا لكن الأمر، عند المن عدوم، إنما يتملق بشكل من اشكال الأسطورة المتوسدة، هو شكل اسطورة إنسانية ننزاح، وبانزياحها المترفية، تعترفي على الروح وتجوها إلى اكتشاف ذلك الذي قد لا يعمل لها إبدأ. إن ابن عوري لا يتجاوز الذكرة. إنه ينفعها إلى الارتداد باتجاه العياة التي هي عبارة عن تناقض، وحيث يمك الإنسان أيضاً عمل أننا نزيد شاول دويت إذ يسجل، على رأس بحثه، تلك الجبة للكر عربي أخز:

> «أيتها الحقيقة ، إننا لم نجدك ولهذا ، برقصنا ، تخبط الأرض».

ابریل ۱۹۲۰ ت: ب س

حورج حنين

الـرجل الضــفم والسيدة الضئيلة

لا يتراجع الراديو . التليفريون الفرنسي امام اية تفسعية لكى يحول الوجبات العائلية إلى جلسات جياشة للثلقن الشقافي . إن برامج مصاغة باكبر حرص على التقاصيل البيرجرافية سوف يتمن عليها السماح لكتاب الميا ، بان يقدموا المومهور يعض اعلام الأدب الراحلين فرانسواز ساجان سوف تتدم ستاندال، فرانسوا مورياك سوف يتكفل بشماتوبريان، وسوف يتكفل روجيه فايان بفلوبيس، وسعي مينون ببلزاله وسيسيل سان ، لوران بالكسندر ديوما الاب. مكذا سوف يكون هناك ما يمكنه زيادة علم أناس لا يشعلهم الأ التبقيق في حسانهم.

إن قرانسواز ساجبان، التي اعتادت النظر إلى الأسياء من قصة المصرها في السويد، لا تضفي قلة إعجابها بعمل سطاندال. فهذا الرجل الفسخم، عديم اللياقية في المهتسمة، المنكب على وظائفة تضملية المحد، وهي ترد بالفعل أن تهدى إليه ضمية الطيفزيان والمحد، في تنفسها، فإننا نتصور أنها تقام بصموية إغراء عن فضمها، فإننا نتصور أنها تقام بصموية إغراء فاريس ديل دونجو كاو - بوياً. وفي المنظري علي كل ما للذي هو منظورها، فإن هذه الكاتمة تنظري عليه كل ما الشكل المسطوري للمرى الأساطير إنه أورسا المتخلفين علياً الاسطوري للمرى الأساطير إنه أورسا المتخلفين علياً الذي يصدرهان عالماً دون الماض. وهو الفحل الذي يصدرهان عالماً دون ماض، وهو الفحلكور الذي يوم بسيدسه لسلم السيدات المحيلات، وهو الفحلكور الذي يوم بسيدسه لسلم السيدات المحيلات، وهن هجيئاً

الجرمر، فإن ما تقتقر إليه قرافسواز ساجان اكثر من سعراه هو أن يتم لضنطائها من قلب الجبل وأن يتم حملها، وهي ساخنة تماماً، إلى مضارة قناء الشق. ويرائشكل نفس ساخنة تماماً، إلى مشاورة إلى عيد انبق أن إلى حماقة ما من حماقات فينيميا، فإن ساجان تكتب لكن تنسى ما لم يسلها قط

تقول لنا ساجان إن ستاندال بضع شخصيات في كل اليسر الذي الفقر إليه، ويعد إن هذا التعليق يشكل نقداً، لا نموت تماماً استنداءً إلى اي موجب، في حالة مناجازه بالقابل، فإن الشخصيات بيبو انها تتصرف كاشباء للعملاء النردجين، إذ لا تخريض حياتها الفاصة إلا لكي تستشير فجلة ساعتها وتنهى سربعاً لأن الديما مرحداً مع الكاتب، إنها كائنات مستسلمة لأربة الرغبة، مثلما في مستسلمة لأربة العربة، وكان يجب ان تكون مصدر تبرمه، إذ ليست بسائتها الزائلة غيرالاستسلام لحياة تنفشها تصديات صاهيرة جد شبيهة بملامات

تمهب مارى - شانتال. والكاتب لا ينك الواناً للخدود. إن الأدب للماصر لم يعد له تقريباً من موضوح منذ أن تغلى من العلم. وعند مستساندال، مناك شئ وأضح: ليست مثال ازمة في الرضية. وهذا هو كل الأمرق بين الرجل الضخم والسيدة الضئيلة. إن أحداً أن يقرى طي تثبيط همة قابريس بأن يصورخ في وجههه: أو . كي . مهنوب

ويمعنى معين، لم يكن سينناً الفتيار فواقسواؤ ساجان لاستمضار ستاندال على شاشة التلهذيون المعربة. إنها تجسد معنا عديثة بشكل خاص. فهي نتتمى إلى ذلك المناف الذي لم يندمر لأنه لا يعارب الذي يفهم لكنه لا يسترعب، الذي يسترعب احياناً لكنه لا يتذكر، الذي يتكلم، الخيراً، خواماً من اللفز، لقد كان بوسع ستاندال أن يتفقها خاصة غير وفية.

ته ۽ به . سے مارس ،۱۹۲





تصبائد

غوترالبا

فوترالبا بدينة عالية معلقة في هربية البناء قوترالبا لا تستقبل أهدا إلا على هضاب عائية فوترالبا تتساءل أهيانًا على مدار سنين عن مدى اسكانية السماح ضمن أسوارها بدخول هذا الزافر أو ذاك القادم من بعيد جدًا عبر آلاف من الأهوال ثم إن أسوارها ضعيفة ورجراجة فوترالبا مدينة طائع غريد رنان مدينة لا تزال تجهل شيخوضها، لا تزال مجسمة في

مدينه لا تزال تجهل شيخوهتها، لا تزال مجسمه في ثياب هلم قديم هيث تستفرق بيوتها وقتاً هتى تتهيا، هيث تمرى البنات صدورهن لصباح الواهبات، هيث لا يشنق

العر، بعد الخيساويين إلأ مراعاة للشكل، هيث يدندن الوجهاء فن العشب كما لو كبان ذلك هو رسالتهم الأولن

فى فوترالبا ذات الأهداب البحترقة التشنعُ هو أبسط وسيلة لشد وثاق المعرفة

فى فوترالبا ذات الواهات المسورة المطش هو التسلية الأولى للرهال الصالحين

فن قوترالبا التن تتآكل من فرط تخصيص غرفة فن كل بيت للمدعو وغرفة لقاتل المدعو

الغلغل والألباجا رمزان للسيادة

تعكم فن فو*ترالبا ملكة فلضل والباجا خنش وهن لا* تُبصرُ هناك *الأ فن مساعات معينة، ليست واحدة أبدًا. كـل* ما هر غير متوقع هناك..

دون كلل، يدافع تنين قديم عن مداخلها. لكن المداخل معتادة على التحايل عليها. كلمات السر لها لفة رئة. هناك اعتقاد بأن المر، يرى هناك في أماكن أخرى فرفرات بانسة. ولا يوجد غير العتوقع إلا في عمر الملكة العتقطم.

> على طول الأرصفة تتخذ مراكبه شقراء أوضاعًا لرسامين نشوانين

وفن المصداء فن هديقة ضجورة ما يوهد داماً فونوغرافه بلدية يتمتم بين النظائل والدانا تكون هيكوبا بالنسبة له أو هو بالنسبة ليه أو هو بالنسبة ليه أو هو بالنسبة ليه أعدة مراحه حتالية عدة مراح متنالية الله عدة مراح متنالية أو يقدر البارعندما يكف عن التأوه يغدو توثر البارعندما يكف عن التأوه يغدو توثر الراح متكار فاضح

نوبًا من النسبيج الشفاف بقورًا بشكل فاضع وفدًا تنفتع المذواليب العقدمنة، ويولد العرى من جديد من دُفينيًا

وترقع الصفرات الرهيعه هير المعنومة راسب ويُقيئاً العالم كتاه ووزنان الشميرة منوا التقاهم المظيم.

الغافلة

الصدقة العلقاة فن قلمه الأجمة الاهانة العلقاة فن حسيمية القبر · - الفرحة - العلقاة خلق الوسادة الصرخة العلقاة فن قلبه القم معرف تحتولنا لكن هذه القرية التع لا يتعرف على نفسها بيننا والتن ما عادن الأجراس تدق لها إلا سراً جيث نتلقن الجراخ التن تتوسك-البنا حسلها لم يبق لها غير خمسين برجاً من الغرو خمسين شرقة طليقة الأجنحة خمسين خادماً أشقر كخمسين ندراً خمسين بدراً بلا قاع لخمسين نجمة بلا سماء أوه أيتها المرحة أوه أيتها الهشة ربعا لم يبق لها سواناً.

(.....)

بعيدًا يحـل صوت ضمة الشفاه سبوًا مثلما يسقط المرءً في نطبه

بعيدًا تمتد حبال الصقيع يتم القاء اسم امرأة فن عرض الحياة تشكل العقد الجوزمية . فن اليد أطفالاً بعیدا اسم امرأة لا یتوافق معه أحد شرفة بلا أحمیة بیت موجل ینسابه منه الکلام

بعيدًا يوجه العر، ضربة بعيدًا يتردد العر، فن توجيه ضربة ثانية يتنكر العر، للرأس التن يحسلها

بعيدًا يتحرك اسم اسرأة عبر الحقول يتعدد اسم اسرأة بين الخدود بينما يسقط الخاهن من النظر

عودة الآلمة

نهود بارغة من عيد شفوى ومختومة على شمع الذكرى فتاة تبتسم لبشرتها في الربع العارية للأرياف ثم تهبط بداها بامتداد جسمها مثلما تهبط مرصاة سفينة تصاد إلى البابسة

كالبريق الزائل لفصولي معيشة تنكفئ على ألم أكثر سرية من أى موت على جذع وهدتها الصدفى على رائحة العبه المباغثة فن درج للرذاذ

ربينما أصابعها تعث الهتبار الدف وتواسها على منحدر الطوق تنور بالإرهاق في الماء الضحل المبعدها الخاص كمصير سنء الحسم الكن ما من إفاقة مكنة

ىرى عودة الآلية التن لا تستحق أي إيمان ·

من الرأس إلى السماء

مجری الماء المستیقظ أول الصباح وجد المشهد.الطبیعی معددًا إلی جواره وجسب مرتًا طبیعیًا ما لم یکن غیر شکل جدید لمؤامرة الصمت.

كانت أنسجار الحديقة مفطاة بمفارش بيضاء عظيمة ومن منحدر إلى آفر من منحدرات الجبال كانت العباكميه ترمن شباكها الشبيهة بآلات مومنيقية متنافرة

مجرى الما، المستيقظ أول الصباح رأى فن هذه الصحرا، التن لا برأة لها عددًا من المخلوقات الزاهفة

التنتصبة على سلالم تدعمها الريح

عددًا من المخلوقات تختصر بأقصى جيدها المساقات الشرورية إلى الحب

> عددًا من العخلوقات العارية عريًا لا مثيل له من الرأس إلى السعاء

عددًا من الشخلوقات التن منوف نسميها رصاصاتنا الأخيرة لكن يكون لنا الحق فن اطلاقها.

ترجعة ؛ نها ؛ نب



ستبقراء ماروناء

قد تجدونه، وقد لا تحدونه ابحثوا عن اسمى في المماهم قد تجدونه، وقد لا تجدونه ابحثوا عن اسمى في الموسوعات قد تجدونه، وقد لا تجدونه ما الشرق! وهل كنان لن اسم في يوم من الأيام ? ثم، عندما أبرته، لا تبحثرا عن اسمره في الحيانات ولاف ای مکار آخه وتوقفوا، أغيرًا، عن تعذب مزر لا بعلك فلينة الندار

ابحثوا عن اسمى في الأنطولوهيات

إدمون جايس، النداء

إن قصيدة النداء . الكترية أحسلاً بالقرنسية، شاتها في ذلك شان كل قصائد إدمون جايس ـ إنما تندرج ضمن قصائده الأغيرة. وهذه القصيدة، للميرة اللغزة كأية قصيدة من قصائده الأغيرة، بيدر أنها قد كتبت لتكون بمثابة نداء موجه إلى أولتك الذبن قد بقراويه بعد موته، وقد لا يمكنهم مع ذلك معرفة أي شيء عنه أو عن شعره. إن قصيدة النداء هي تعبير عن شعرر إدمون جايس نفسه بأنه، بوسفه كاتبًا، كان في أن واحد جزءًا من الشهد وخارجًا عنه، معروفًا وغير معروف من جمهوره، وفي تهاية الطاف، مرغوبًا فيه وغير مرغوب فيه

ذكري نراش

المكان والشعر: أثر مصر وفرنسا على حساسية إدمسون چابس الشعسرية



أدمون جابيس

برمسفه إنساناً. ويشكل مؤمسف بل ومضاوى، فإنها تعير عن استسلام شاعر لم يشعر النبتة تماماً بلته مقبول على نحو كامل من البلد الذى ولد فيه، مصدر، ولا من البلد الذى هاجر إليه فى عام ١٩٥٧، فرنساً.

على أن إدمون جايس قد أسعده المظابان يمظى مقبول النقاد والجمهور في البلد الذي اتخذه وطنًا له. فقد حاز جائزة النقاد في عام ١٩٧٠ وجائزة القنون والأداب والعلوم للمشمسة اليهوبية الضرنسية في عنام ١٩٨٧, وصائزة الشعر القرمية الكبرى في عام ١٩٨٧ وكان شعره موضوعاً لتأمل نقدى من جانب عدد من الفكرين الأوسم نضوذًا في منهال الأداب والفلسنضة العاصرة، بمن فيهم هاك ديريدا وموريس بالانشو وجان ستارويينسكي وفيما عدا استثناءات قليلة، فقد جرى الترجيب به وما زال يجرى الترجيب به بوصفه أجد أعصدة الأدب المساصس وفي أوروبا وأصريكا الشيمالية، بدرزين عظماء الأب اليهودي في القرن المشرين، الذين مروا شانهم في ذلك شان هابس، بتجرية انضلاع الجنور، وهي التجرية التي صاراوا التغلب عليها بشق طريقهم في بيئة أجنبية عبر الكلمة الكترية. على أن الترجه، في حالة جايس، فيما يتعلق بالكلمة المكتوبة، هو إلى جد ما لا طائل من ودائه. فقد شيد دائمًا على أولوية الكلمة المنطوقة، على أولوية سماع الصوت الإنساني في حالته المباشرة الدافئة. والحال أن سرته، في باريس في يناير ١٩٩١، قبد سرمنا من ذلك الصوت.

وفى حين أن شهرته راسخة فى فرنساء فإن جمهور شعر إدمون چايس فى مصر جمهور محدود. على أن

مصد هى التي اتجبته وقد عاش فيها السنوات الخمس والأربعين الأولى من حياته، ومصحيح أن إمسائه إنما يبرح إلى حد بسيد إلى الزيال الذي الصد يمل في الضمسينيات بالجماعة الفرانكونية التي كانت مزدهرة في مصد في وقت من الأوقات. إلا أنه حتى خلال اعوامه القنامرية، لم يصدر إذهون چابس غير اعتراف طليف من جانب أقرائه في مصد.

ويالنظر إلى للكانة غير العادية التي يحتلها چاهين في صدفوف الأدب الماصر - شهو في أن واحد احد أعمدته لا يزال خارجه مع ذلك - فإنه يبدو من المفيد التموف عليه في بيئته الأسلية، مصر المشرينيات وجتى اواسط الخمسينيات، لكي يتسنى لنا فهمه على نصر الفضايه هما الذي حدث خلال الفترة القامرية -سنزات التجريب والنجاح المحديد الفسائمة - وحوركة إلى مثل هذه الشحمية المفارية في الأعوام الأخيرة من في ب باختصار، إدمون چاهين إذ يبدر، كما كتب چاهين في قصيدة المشهد، أن «الكلمات تزيل الشاءر».

ولد إنصون جابس في ابريل ۱۹۱۷ في زمن غروب الدياة العشائية. بحى جارين سيتي لاسرة يهوية ناطقة بالفرنسية حصات، بعد انتخاضة عرابي بالشا، على المنسية الإيطالية، وقد تلقى تطيمه في البداية في البداية في مدرسة الليسية الفرنسية بالقاهرة (التي كانت تدر انذاك من جانب البحثة الفرنسية غير الإكليريكية) حدرات الابلاء في السوريون، حيث التحق بها في عام دراسة الابه في السوريون، حيث التحق بها في عام دراسة الابه في السوريون، حيث التحق بها في عام ١٩٣٠، إلا انه سرعان ما قور الانكباب على كتابة

الشعير بدلا من ذلك، على أن تعسور الشياب لنفيسه يرميقه شاعرًا لم يكن البعقية من ضرورة كبيب عشه، والذي فعله، دون اهتمام كبير، أولاً كوسيط في صفقات تجارة القطن ثم فيما بعد كتاجر عملة. وفي اكتوبر ١٩٢٩، التقى بأرليت كوهين، حفيدة موسى قطاوى باشيا، حاخام يهود القاهرة الأكبر السابق، على باغرة , كاب عائدة إلى الإسكندرية بعد قضاء عطلة مبيف في فرنسا. كانت أرايت أنذاك في الضامسة عشرة من العمر ، وكان هو في السابعة عشرة. وتذهب أساطير العائلة إلى أن أولعت قد أحبت إدمون من أول نظرة، عندمنا رأته على ظهر الباشرة، وقد نزات بسرعة إلى الكابينة بحثًا عن خادمة الأسرة صيث وجدتها وقالت لهيا: «استرعي، المحثى عن أمن وقبولي لها أن تجد لي عذا، عالى الكعب، فوراًا،، وفي مايو ١٩٣٥، بعد اكثر من خمس سنوات من العلاقة الغرامية، تزوجا اخيرًا في معبد شارع عدلي، الذي كان معروفًا أنذاك بمعبد الإسماعيلية. أما حفل زواجهما، الذي تولى محل جروبي خدمته على نحو باذخ، فقد تم في حديقة أيلا قطاوي الجميلة في الشارع الذي يحمل الآن اسم المندس محمد مظهر بالزمالك، وهي اللهلا التي اصبحت الآن دارًا لمكتبة القاهرة الكدي

ربين سنرات العلاقة الغرامية والزياج نشر إدمون چاپس كتبه الشعرية الإيلى. ومما له دلاته أن الكتاب الإيل، داوهام عاطفية النشوير في عام ۱۹۷۰ في بارس، لا يقضمن كلمة وامدة يمكن للمره أن يجد لها مملة واضحته يصصر. شهوه بدلاً من ثلك، يتناول مرضوعات تناولها شعراه ريمانسيون على أفياس او موسيعة قبل قرر من ذلك الزمن: العام بحياة هامئة

والذي يفدر به حب ينعب سدى أو تصفق ذلك الحلم في هب مشالي. وليس من المبالغة القبول إن «أوهام . عاطيةه هو، من ناعية الأسلوب، شعر فرنسي بلكتر معا يمكن الفرنسي كتابت، على أن الصلعة المثابلة لمعشعة عنوان الكتاب تحمل همورة فوتيفرافية للشاعر الشاب جها، تحتها: إدمون جابس، ولد بالقاهرة في ١٢ أبريل ١٩٨٧. فقارئ الكتاب الأول لا يسعه أن يتصور أن كاتبه فرنسي.

ويمعنى من المعاني، فإن كتاب وايهام عاطفية، قد البيت أن بريسع مصدري أن يكتب شسعرًا شرنسيًا - فرنسيًا الورنسيًا الله وفيهم جابعي على نحو سافر أنه مصدي على أنه في الوقت تفست يطوى اصدواء المقاهرية تمت أعراف الشمس القرنسي المتعارف عليه والرائع أن توجه جابعي الفري والثقافي نحو فرنسا موني يسبح علامة على شعره، والمقاهرية مساوية أن اعتباب المعربة مساوية أن القياب، متن بعد رحيله عن مصدر في عام ١٩٥٧ في الشانو، المتاليات المناسبة في عام ١٩٥٧ في الشانو، التنظيف! المناسبة في عام ١٩٥٠ المن مسدر عن التنظيف! المناسبة نقيمة أكثر، ففي القدم الذي يصدر عن بالفعل أخيلة متوقعة أكثر، ففي القدم الذي يصد عنوا:

أنعدد على الرمل كما فى همام دافئ وأثرك نفسس. يا لإيقاع المكان على جسدى العاءء

عصور قديمة تمر وتمر هضارات الصحراء شاسمة والرمل هصين والمجبول أقبل إشراقًا.

على أن ذكر الصحراء لا يجعل چابس مصريًا بدرجة أكبر أو أقل من ذكر الشاعر الرومانسي الفرنسي لامارتين لها، حيث كتب في عشرينيات القرن التاسع عشر:

رمال الصحراء، التى تتحول الى زوابع تبحث تحت رضمة الرياح عن أخاديدها تنجر طائر الشعوب البائدة.

وفي دمقعمات شعرية»، وهو أحد كتابين من عام المدت كتابين من عام المدت كلامها في مصدرا، نهب هابهي إلى أن المنت والمعاني برادون في كل مكان، حسني في المسحداء»، وواصل، بالتصدي سرعة، ماتفًا : وإن هذا يعنى أن هناك فنانين، في مصدر ايضًا. وإنه قبل التفاذ طرق أخرى» أن اترقف المعتقة، على عتبة بابهم، إن أولت المعيين لا كيتهم أن يفهموا سبب معدودية الحديث، في مصد، عن الفسيم كتاب هذا البلد الشبيان الذين يعبرون عن انفسيم بالفرنسية»، ومن المفيد أن تنت ليس قبقة إلى جمسهور ناطق الفترة، كان يصدت ليس قبقة إلى جمسهور ناطق بالفرنسية بل إلى جمسهور فرنسي أيشمًا، إن شاعر بالفرنسية، الشجول قد وضع فيسمه بجروة في دو مناطقية، الشجول قد وضع فيسمه بجروة أقى دور المناطقي بالفرنسية.

وكان جايس برى أن فرنسا تمثل الشعر، خاصة الشعر الحديث. وهكذا، قفي السنة السابقة لزواجه، استثجر شقة من غرفتين في بيت في درب اللبانة (الواقع بين مسجدي السلطان حسن والرفاعي والقلعة) كان يُعرف انذاك بميت الفنانين. وفي ذلك الزمن، كان بيت الفنانين ماوي لفريق من الزمرة اليوهيمية القاهرية، لشعراء ولرسامين كانوا يمنون إلى مونبارناس باريس بأكثر من الحنين إلى بورصة القطن القاهرية. ويعد ذلك مضمسين عامًا، اوضح جايس أنه قد ذهب إلى هناك لكي يجد مهريًا من ضوضاء وصخب الحياة التجارية بوسط القاهرة. والحق أنه كان بوسعه أن يكتب هناك في هدوء. إلا أنه كان بوسعه أيضنًا أن يتجنب وأن يعزز رفضه النمط من الوجود كان يحول بينه وبين أن يكون ذاته. وبالنسبة له، كانت مدينة الأموات، القريبة، «مشهد ققر بلا حدود، مشهد أطلال وخاصة مشهد ليل، لاسيما عند اكتما ل القعر؛ لقد كان المرء محاصرًا.. ولم يحدث قط أن بدا العدم لي بمثل هذه الدرجة من القرب، فهو عدم مركب على عدمه.

وفى ذلك الزمن، كتب متاثرًا إلى صديقه الشاعو الفرنسي ماكمن چاكوبه، عن مونبارناس القاهرة. إلا الفرنسي ماكمن جاكوب، عن مونبارناس القاهرة. إلا المتمام بسساع شمع من نقل هذا الركن من باريس إلى المتمام بسساع شمع من نقل هذا الركن من باريس إلى مصدر ليس لا كانته في الناشي وإنما لما تمتكله بهذا الدرجة من المتراكب في الدرجة من المتراكب بهذا الدرجة من المتراكب في الدرجة من المتراكب في وما إلى ان: هصحراه مصدر الحقيقية بجمالها وما إلى ذلك هي مونبارناس. لا وجود هناك لاي مصدر،

انت الذي هو الكبر قليلاً من مجرد امل بل والاكبر كثيراً ، والمال أن نصيمة چاكوبه الشاعر الغمرج سحيف تكون من بين أن الدوس التي تطميها من الاستاذ ، أي الا بيزو إلى فرنسا الاجنبية البرائة ولا عمل إلى عمارة مصر الفرعينية التاريخية بل إلى اعماق ذاته نيم الصدق الذي لا يلفد كمصدر الإجابة الشعري.

وبالرغم من شكوى جابس من الإهمال الذي طال زملامه الشعراء المولودين في الصحراء، فإن النقاد كانوا قد أخذوا بعلول عام ١٩٣٤ في الصديث عن الكتاب المسريين الذين يكتبون بالفرنسية. فقى ذلك العام نشرت مارجريت ليختينبرجرفي باريس رسالتها لنيل درجة الدكتوراء، والتي تحمل عنوان «الكتاب الفرنسيون في مصبر المعاصرة، والحال أن ليختيثيرج، التي كانت تلميدة لاستاذ الاب المقارن العظيم جان - مارى كاربية _ وهو نفسه معروف جيدًا بسبب كتابه الرائم والرجالة والكثباب القرنسيون في محسره - قد أبخلت فصلا عن والكتاب الذين يكتبون بالفرنسية في مصره أحالت فيه مجموعة من الشعراء الصريين الشبان، من بينهم چورج حنين رجان موسكاتيللي وراؤول بارم وإدمون جايس، إلى هامش اختتم بعشها، وقد قالت ليكتبنبر هران شعراء مصر الشبان هم، برجه عام، متاثرون بأفكار أجنبية (فرنسية). ويختلف عنهم أحمد راسم، الذي يستلهم صوضوعات مصرية». أما فيما يتعلق بجايس، فقد وُصف بانه أشار إلى أن مرجعه هو السوريالي الفرنسي جان كوكتو وقد اضافت أنه طيس من الستحيل أن هؤلاء الشعراء الشبان سوف يصبحون واعين بانفسهم [وانهم سوف] يتميزون كحركة شعرية مصيرية الألهام بشكل أساسي.

ويعد أريع سنوات من نشر أطروحة ليختينبرجر، نجد ان چان درستیو، الذی کان رئیسًا لجمعیة الصداقة بين بلدان البحر المتوسط، قد القي محاضرة في باريس تمت عنوان شعراء افريقياء خمس جزءًا منها للشعراء المحريين الذين يكتبون بالقرنسية. وهذا الجزء، الذي يحمل عنوان: «الشعراء الصريون الذين بكتيون بالقرنسية»، محمم تماذج من الشيعر القرانكو. مصرى من عشرة كتاب، من بينهم هايس وموسكاتيللي وجوزييه سيكالي وجاستون زنانيري، وكلهم شبوا في صفوف مجموعة متنوعة من الجماعات المرقية في مختلف أجزاء مصسر. وبالرغم مما في خافيات كل من هؤلاء الكتاب من اختلافات، فقد رصد ديستبو واقم أن درايتهم المستركة بالفرنسية، والمجتمعة بأخيلة شعرية مصرية، هي التي تجمع بينهم. وقد استشهد أولاً بفقرة من شعر جايس (الفقرة التي أوردناها أعلاه من كتاب «انتظرك»!) ثم قدم مقتطفات من شمر جان موسكاتيللي ومحمد بك ذو الفقال (الذي اسس مجلة لاريقي دو كيس في عام ١٩٣٨)، رايمي خميس وأخسرين. والخسلامسة أن كسلاً من ليختينبرجر في عام ١٩٣٤ وديستيو في عام ١٩٣٨ قد تسنى لهما أن يصفاء من فرنسا البعيدة، الوهدة الظاهرة للكتاب الفرانكو - مصريين.

ويدلرل الزمن الذي كان فيمستهوقد القي فيه مساضرته حول الكتاب القرائكي. أفريقهين، كان جهارس قد ابتعد عن التامل الروسانسي لفذات. لقد المديح اكثر ارتباطًا بكتاب سورياليين في باريس مثل يول إيلوار، الذي استحد التأثير منه بلا حساب. ثم إن السوريالية الفرنسية كانت قد بدات في شق طرق فها إلى

القاهرة. فقى فجرايد ١٩٣٧، في اجتماع لجماعة للحالين (لامي جماعة جميلة من الثقفين الشبان تأسست في عام ١٩٧٧ وكانت تجتمع كثيراً في كونسرأقتوار بير جروم في هليرووليس)، التي جوزي علون، صديق جامي وشريكه الادبي فيما بعد، خطاباً افتتاحيًا دشن السوريائية القاهرية. وقد توات الإذاعة المصرية الرسمية إذاعة الخطاب الشهير، حصاد الحركة السوريائية، وسرعان ما اعيدت إذاعة في الإسكندرية.

وقد استوعب جايس الروح السوريالية السائدة أنذاك، ففي ديسمبر ١٩٣٦، قبل وقت قصير من إلقاء هنين خطابه، نشر قميدة سرريالية والعتمة المستحبة، من خلال دار نشر هي ليڤيڙ مائو الباريسية. وقد اعترف في صفحاتها قائلاً: «إنني مدين للملم بحيازة قسوة واقع ثان...». وبالنظر إلى صيله الطبيسعي إلى امكانيات الطم الخلاقة، فقد بدأ من المؤكد أنه سوف ينضم إلى الحركة السوريالية. إلا أنه لم يضعل ذلك، رسيميًا على الأقل. وبالرغم من النشاطات النشيرية الأخرى التي جملت علامة السوريالية، خاصة القميائد التي تبدى تلاعبًا مقصودًا بالأخيلة الليلية مجتمعًا بما هر فانتازي، فقد أثر جابس، أن يظل خارج الصركة السوريالية ويما كان مرجع ذلك هو جس الارتياب في الحركات الفنية؛ فالمساركة الماشيرة من شأنها أن تعنى الإسبابة الى استقبلاله الإنداعي وهو أمير بتنجباون السوريالية، فيما يبين بعد ذلك. والمرء يرتبط بالحركات. الإبداعية أو السياسية - من جراء الضرورة العملية فقط: أي لكي يتجنب العزلة الفنية أن. كما حدث في اكتوبر ١٩٤١ عندما وقع رسالة مفتوحة إلى مواطني اليونان، الذين اجتاحتهم إيطاليا موسوليتي، بوصفه عضواً في

جماعة الإيطاليين الأحرار المناهضة للفاشية . لكى يبدى تضامنه مع المقهورين البيًا أو عسكريًا.

والمثال الأخر الذي اعرب فيه إدمون جأبس علانية عن احتجاجه على تقدم البهيد، الفاشية والنازية الرامية إلى كبح حرية التعديد هو مشاركته في نوفمبر ١٩٤٤، في الناموة، في تأسيس جمعية الصداقة الفرنسية المحداقة الفرنسية المحداقة الفرنسية تناسب مراح جابساني والكني، فهذه الجمعية لم تبد رؤية سياسية المخافة والستساغة بالكني، فهذه الجمعية لم تبد رؤية سياسية يحيجول في المنفي التي اخدات تنشط منذ يرنيو ١٩٤٠، وسرعان ما جري افتات الشعبة السكندرية لجمعية وسرعان ما جري افتتات الشعبة السكندرية لجمعية وسرعان ما جري افتتات الشعبة السكندرية لجمعية وسرعان ما جري افتتات الشعبة السكندرية لجمعية المدارمة، الفرنسية بعد ذلك بولت قصير، برئاسة ريبنه المدارم، الذي كان استأذا للادب الفرنسي بجامعة فاروق الإول والدكتور حسين فوزي، عميد كلية العلوم جامعة فاروق الإول والدكتور حسين فوزي، عميد كلية العلوم

وقبل أن تفلق جمعية الصداقة الفرنسية أبوابها في عام ١٩٧٦، كان دور چاپس يتلف من دعرة شخصيات ادبية الإقماء المحافسرات، وقد اللي هو نفسه عدة محاضرات تحت إشراف، جمعية الصداقة الفرنسية إيضاً، وفي فبراير ١٩٤٥، امتدح صديقه الشاعر ماكمن چاكوب. وكان چاكوب فرنسياً من اصل يهردي تحول إلى اعتناق الكائرائيكية في شديابه، وقد رسخ شهرته إلى اعتناق الكائرائيكية في شديابه، وقد رسخ شهرته الحدد، في عام ١٩٨٦، ويحلول عام ١٩٦٦ كان قد الماد اعتكف في نير سان بينوا في وادي اللوار ليضوض

تجربة رامب ورح. وقد خيب نشوب الصرب اماله. ففي مارس، ١٩٤٢، فام البوايس الفرنسي (او الجمستابو: والامر غير واضح) باعتقاله لدي خرروجه من قداس وسرمان ما مات بعد ذلك، مريضًا ومنسيا، في ممتقا درانسي، خارج باريس، وقد نشر ايكوامهيل صفتارات من الرسائل التي كتبها هاكوب إلى چاپس خلال الشلائينيات في صحاته قالون وعد ذلك بعدة الشهرت صدرت الرسائل كلها، مع مقدة بظم هايس، في كتيب حدرت الرسائل كلها، مع مقدة بظم هايس، في كتيب تحت عنبار: وسائل كلها، مع مقدة بظم هايس.

ركانت مماضرة ثانية القاما چاپس ثناءً ومرثية ايضاً لصديق. هو هذه المرة بول إيلوار، الذي مات في نوفسبر ۱۹۷۹. وقد القيين المماضرة بعد شسهر من صوبة، وصدر نصبها على شكل كراسة تحت عنوان برل ايلواره في عام ۱۹۷۳. تضمن أيضاً قصيلتين في رشاء الشساعسر، بدأت إحدادها: «السميل شاقت الحداد/ للصباح الذي يدك الليل».

والأرجع أن أغراد الجمهور المائة أو نحو ذلك الذين حضروا المعاضرة قد استشعروا قدراً من القرةر غير المربع في القاعة في تلك الأسسية قفد كان حافسراً جورج حقيرة، حسيق جانس بعنافسته لوقت طويا، الذي قدم مرثيته هر لإيلوار. ولم تكن هذه الرئية سخية كمرية جانس . فالراقع أن حقيق قد قال بشكل سافر إن دبول إيلوار قد أخفق في أن يكون شاعراً عشياً [.....]. على أن، في عالم لا يعرف الرحمة، يظل حامل الرقة. هو الذي أراد اخترال المسافحات بين البشر، والارجع أن ثناء حقين المخفف على إيلوار قد تكا جراح إدسون جابس؛ فعنذ أن تصارف حقين خات إحمارة حقين المناف حقين المناف على إيلوار قد

وجايس (في عام ١٩٣٤)، تبني الشاعران أراء متباينة حول ما يجب أن يكون عليه الأدب: هل يجب أن يكون سياسيًا بشكل ساقر، شحم الحركات الاجتماعية، أم يجب المتوى الأنب أن يوحى برؤية سياسية على نحو أكثر رهافة، متخليًا عن اسلوب البيانات والإثارة؟. وقد تمدد الخط الفاصل بينهما على نصو واضح منذ عام ١٩٣٧ عندما القي محاضرته الافتتاحية عن السوريالية المصرية والتي استبعد فيها ماكس جاكوب، صديق چاپس ، واصفًا إياه ب «المهرج»، واثنى فيها على ثورة اندريه بريشون في الشعر. ويبدر أنه بعلول عام ١٩٥٢، كان الشاعران على خالاف تام فيما بينهما. وكما كانت الحالة مع ماكس جاكوب، فإن قيمة صديق چاپس ، يول إيلوارهذه المرة، قد جسرى التقليل من شانها بينما جرى إحلال بريتون على رأس القطب الطوطمي. وصحيح أنهما تعاونا في مشاريع مختلفة بعد الحرب، خاصة في إنشاء مجلة لابار دو سابل الأدبية، التي ظهر منها عددان (في ضيراير ١٩٤٧ وأبريل . ١٩٥٠). كما نشر حثين وجابس سلسلة من الكراسات الشعرية لكتاب منفردين ذوى مسعة راسطة. ومع أن مرثية جايس وتصيدتها التتوية تحية اذكرى يول إيلوارقد نشرت من جانب لاباردو سابل، فإنها ساك تكون أخر نصوص تناهر له في هذه المجموعة، ومنذ ذلك المين، سوف يتعين على چاپس أن يجد شركاء وأصدقاء أكثر تعاطنا

كما تمدت چاپس فى فبراير ١٩٥٥، بالاشتراك مع صديقه جابرييل بونور، عز الشاعر أرتور ريمبو الذى تنتر چاپس منذ اوائل شباب بتمرده ويتجريبه على صعيد الالفاظ كما تاثر بنزقه الشاب، وفي حين أن

معاشرة بوذور معروفة، إذ تشرت في عام ١٩٥٥، فإن نص مصافسرة جابس عن ريعهو ليس متوافراً بشكل كامل، على أن مراسلاً لمسعيفة البروجريه إجيسيان حضر تلك الأمسية قد ذكر أن لغة الماضر كانت في بعض الأحيان جهد عميقة بعيدي يصمعي على أمثالنا معن لا يمتلكون حاسة سادسة استيمايهاء.

وعندما جرى طرد بونور في عام ١٩٥٧ من منصبه
التمليسي في بيروت لاستجامه على الفزر الفرنسي
التونس، ساعد چاپس على حصول بونور على منصب
استاذ للاب الفرنسي بجامعة عين شعس، وبذ تلك
اللحظة وحتى موت بونور في عام ١٩٦٩، جممت بين
الرجلين صدافة من اكثر الصداقات حميدية، ركانا
البحالان المشورة حول مسائل الشعر والنقد (اسهم
پتبادلان المشورة حول مسائل الشعر والنقد (اسهم
المادرة تحت عنوان «أشيد داري، قصائد» كما اسهم
بكتابة عدة أبحاث مكرسة للأشعار الباريسية، ساعدت
على ترضيح صعوباتها وتجيداتها بالنسبة لممهرد

لويكشف كثير من شعر چاپس الكتوب خلال ربعد السوب المالية الثانية عن انشدغال مكتف بالتغييرات السوب المالين السياسية العنيفة التي تنزلها المكومات بالناس العليين النين يجدون انشمهم تحت رحمتها، وقد اصبحت اخيلة السوريالية ذات الطابع الفائنازي، والتي امتلك ناصيتها قبل اعوام العرب، إنسانية بشكل عمين. وعلى سبيل للثال، فإن «اغنيات لاجل يوجبة الفول» والكتوبة بين عام 252 و 1932 لا تضمنع عن رؤية سياسية عامية لا إلى المنازة، لا إن اغنيات «قصيرة»، مثل «اغنية لاجفاتك

للغلقة، تتحدث عن أهوال الحرب ليس بلغة بالغ ذات طابع مشحون بالرؤى الثقافية بل من خلال عينى طلل منعور:

ور: الغرل، عندما تتفتع شهيته، يقيم فراغًا هول نفسه انه يقيم الليل فلم يصد للمسالم المكسسور أي شكل بعد أسرعوا، أغمضوا عيونكم. فالفول

ويشكل متبادل مع هذا النوع من القصائد، كتب چابس قصائد تشبهد على إحساسه المتزايد بأن الاستقرار الاجتماع، الذي زغزغته النظم اللكية والسياسية المتعاقبة في مصدر وفي الخارج، قد ينهار بالكامل يوماً ما. وقد أخذ يشعر، على نحر متزايد، بأن غريب في وطنه كتب في أواخر الاربعينيات: وإن الشاعر، الموجود دائماً في بلد اجنبي، إنما يستضدم الشعر ترجماناً له.

لا يمكنه التهام النيام.

وفي منتصف العصر، غادر چاپس مصد، مع زوجته وابنتیه، إلى فرنسا. وقد انتقل إلى شقة صغیرة في باريس حيث صائف، بعد وقت قصير من وصوله، شعارات غيرت إلى الأبد فكرته عن ناسه باعتباره شاعرًا مصريًا يكتب بالفرنسية.

وكانت الشعارات قصيرة ومباشرة: «الوى لليهود!». ثم: «ايها اليهود عودوا إلى بالدكم!». لقد كان ذلك تبديًا لمعاداة السامية لم يصادفه قط في وطنه حيث لم يبد أن

مناك المعبة للغوارق الدينية والعرقية. في للجقعم الذي سعرائي الذي سعي إلى العرقيق. الذي سعي إلى العالم الذي سعي إلى العثور على ملاذ فيه - ذلك البلد الذي وجهته إليه لفته وثقافته والذي طلا جرب الإثبادة به برمضه مهد الحرية - قد بدا على نحو طابعي ومسان أنه برفضه لكربة بهدياً، ولما كان جابعي لا يستسلم للسخط، فقد العمل الحادث الذي صعده. إلا أنه منذ تلك للسخط، فقد العمل الحادث الذي صعده. إلا أنه منذ تلك اللجودية الخاصة بالحياة كيهودي في بيئة معادية سافر اللحياة الداء الدي العداد الذي العداد اللحداد الذي العداد اللحداد اللحداد الذي العداد اللحداد اللحد

وقد شرع چاپس فی کتابة العمل الذي حقق له شهرته، وهو کتاب الاستة الذي بعد شبه مذکرات وشبه روایت شعرفی مسبحة مجلدات بین عامی روایة شعرفی مسبحة مجلدات بین عامی ۱۹۹۲، ۱۹۷۳، ولفی نشر فی مسبحة مجلدات بین عامی المسلمان المیوانی، اشار مرارا إلی المسلمان المیوانی، متی مح التاریخ، متی مح انه لیکن قط بهریا مارساً او مؤملة، کما التقت من محبد الدی حیاته رتجریتهٔ مروطنا، مصر

وقد كتب في منتصف الستينيات: وإنني احتفظ من البلد الذي تركشه بذكرى فراش كنت أنام عليه وأحام وأمارس الحب، وبالرغم من عشقه المتراصل لمسر، فإنه

لم يعد إليها قط فقد كان يرد لذكريات شبابه وصعر رجولته السعيدة آلا تتغير من جراء زيارة سائح، وبالرغم من أنه قد قال مراراً إنه لم يشعر قط بالراحة النامة في فرنساء فإن ذلك البلد سوف يصبح بلده منذ ذلك الحين قصاعاً.

قهل من الوارد أن يجرى النظر يبدًا ما إلى إدمون چابس ببحسف كاتبًا محسريًا ربما كانت الإجابة بالإيجاب، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن كتابًا فرانكرفونيين أخرين - خاصة جورج خين وأحصه فرانكرفونيين أخرين - خاصة جورج خين وأحصه عامة من جاتب بشير السباعي في عدد فبراير «14 من مجلة القافرة، وهناك قدر كبير من العماسة الودية الماتذة وبلاب رماونين كثيرين أخرين بالثقافة الحديثة . المناس يهتمون بالكتاب الفرانكرفونيين ليس لجرد المناسرة المحمل إلى عالم حضيء بل لأنهم يدركون أن تقدير إنجازات فرلاد الكتاب إنما يثرى فهمهم لمسر چابس عن مصر، فريما تكون لحظة الامتمام به فيها قد حاند.

ت : ب . س

دانییل لانسون ت: ر*ها، یا*قوت

إدموند جابيس

نقدم لكم هنا وبإيجاز شديد كل ما يخص هذا الأديب الذي عاش في مصدر وقدم فيها اعماله باللغة الفرسية ثم نزح إلى فرنسا وظل يكتب فيها حتى وفاته.
١٩٦٨ - ١٩٨٧ وصلت إلى مصدر عائلة جابس -13 وفات المنطق الإسم: يصبص) قدادسة من جزء اخد من الأمبراطوية المقدانية حيث طرارتها القومية اليونانية المسيحية، اقامت الاسرة في حارة الهود بالقاهرة.

۱۸۳۰ - ۱۸۳۰ فترة التوسع الاقتصادي وتاكيد هرية الفرد في الإقامة بمصر. تأكيد الساواة بين الأفراد من هيث الجنسية ومن هيث الديانة. وضع نظام لحماية الاجانب الفريبين واللبنانيين.

۱۸ يناير ۱۸۸۱ الإعتراف بالجنسية الإيطالية لجد ادموند جابيس فيتا (حابيم) جابس الذى ولد بالقامة عام ۱۸۷۷.

وقد قيدت بعد ذلك أسماء جميع أفراد الأسرة الذين ينتسون إليه ضمن قائمة الأجانب في القنصليات علما بأنهم أقساموا في الموسكي وهو الحي التجساري الذي يحارل التشبه بالأحياء الأوربية.

۱۸۸۲ بعد ثورة عرابي توضع البلاد تحت الحماية البريطانية يدخل أفراد الاسرة في المدارس الفرنسية بينما تقوم مربيات إيطانيات بتربية اطفالهم.

٢- إبريل ١٩٦٧ صواد إدموند جابيس في حي قصر الدوبارة بالقاهرة وهو واحة رومانسية تشرف على المينة القديمة. تعمل الأسرة في قناع البنوك في وسط المدينة حسيث يسمسود الطابع الاوروبي (الإسماعيلية)". فترة تقليد المسرح الإيطالي وتأثير

ه جارین سیتی

النطقة الميطة بميدان التحرير حالياً

الثقافة الفرنسية على كل الأنشطة (المسمافة، الدارس، اساليب تمضية أوقات الفراغ. الغ)

۱۹۲۱ ـ ۱۹۲۳ قيد إدموند جابيس في مدرسة الفرير المسيحية (كوليج سان جان باتست) بباب اللوق.

١٩٢٤ - ١٩٢٩ ينذل مدرسة الليسينة (البعثة العلمانية الفرنسية)

إقــامـة الاســرة فى الحي الراقى الجديد، جــاردن سينة، تربعة علالة صدالة وطيدة مع اســتاد الاداب جهان وابنوى، نشر بمض مقالاته ضد موسولينى فى جريدة «لابيرتي» وكذلك نشر أول قصائده ضمن قصائد الشعرة الرومانسيين والرمزيين الفرانكوفون.

۱۹۳۰ بادره فيدم جابيس فترة قصيرة في بارس كطالب في الأداب ويشترك في إدارة حجة ادبية وكرفانية في الارتفاع في فيدمانية يقدمان صدرة للنشاط الشيساني المصدري والجلة تدعى صدورة للنشاط الشيساني المصدري والجلة تدعى (Anthologic mensuelle)

يزكد إدموند جابيس موقفه القومي الصرى وتعلقه بالسلام.

1971 ـ 1971 يشترك الأديب في انشطة مجموعة التجريبين عيث يقدمون التجريبين عيث يقدمون الشعريبين عيث يقدمون الشعارهم في الموسم الثقافي (من شهر نوفمبر حتى شهر ابريل من كل عام) نشاط إدهوفد جابيس المسرحي في إطار الاتحاد العالمي للشباب اليهودي، المسرحيات والعابا ترفيهية.

١٩٣١ - ١٩٣٥ يعمل إدموند جابيس كصراف في مكتب والده بالقاهرة.

المحدد المجين المجيد بيوان شعري له في باريسر المحدد المجيد الاستجد المحدد المجيد المجيد المحدد المح

١٩٣٢ - ١٩٣٤ نشاط سياسي كبير ضد الفاشية.

تكرين جماعة الشبان اليهود ضد المعادين للسامية في المانيا وهي مكرنة حنه ومن بعض اصدقاء جابيس ومجمع أرايت كوهين. (تنتي هذه الجماعة إلى المناطقة المناصيرة والعداء الشاحقية المناصيرة والعداء للسامية). صداقة تريط إدعوند جابيس بالمحامى ليون كاسترو Conc Castro مظامرات يشترك فيها الجبس بولقي فيها الخطب يرفع علم الانيب اومهرش جابيس ويلقي فيها الخطب يرفع علم الانيب اومهرش جابيس ونقي فيها الخطب يرفع علم الانيب اومهرش جابيس ونقي فيها الخطب برفع علم الانيب اومهرش جابيس فيشية غيد للنادي الانائي بالقاهرة.

۱۹۳۱ بنشر مجموعة من القصائد الفائنازية في كتاب بعنران 1947 و العلى على على كتاب بعنران الاولاد الفائنازية Max Ja- بحاكوب حاكوب Ja Max Ja- بحاكوب حاكوب على cob ob object تأثر جابيس بالاييب الفرنسي جان كوكت Jean Cocteau . يقدم جابيس خواطره الخاصة -Ar . موايين شعرية في عام ۱۹۷۱.

وفى مؤتمر موناكر عام °947 يقدمه جاستون زنانيرى Gaston Zananiri ضعن الأدباء المصريين المعاصريين.

۱۹۳۰ - زیاج إبومسوند جسابیس من ارایت کوهین فی شهر ماید رهی ابنة رئیه کوهین وادیت قطاوی، یسکن الزیجان فی بین قطاوی بالزمالك ثم فی بیست اخسری فی نفس الحی هستی ۱۹۵۷ بهسمل ابدوند جابیس کمسراف فی مکتب والده ثم فی مکتب الفاهی مشر ۱۹۴۰.

Potable L'Obscurie باريس كتابه ۱۹۳۱ بنشر في باريس كتابه ۱۹۳۱ جديد بماثل (الرضية المسالحة للشرب) وهو اتجاه جديد بماثل السريالية. يقيم ممداقة قوية مع الشاعر الفرنسي بولي السيالية. يقيم ممداقة قوية مع الشاعر الفرنسي معام المعابد، يشار اسم إدموند جبابيس في مؤتمر الكتاب المصريين في سكرتارية اكاديبية البحر الابيض المتوسط عام ۱۹۲۷ و الميس في كتابه Sens de l'Ombre لني سبق عام ۱۹۲۷ و المائل الفي سبق نشر ها في صحف القالمة التي سبق نشر ها في صحف القالمة عامي ۱۹۲۷ و ۱۹۲۸ لم يتسوف جبابيس عن نشر هذا الكتاب. تشار بعض البيلاد وتيدا المغافرات المعادية السي المعالية المي الوالب المنظرابات الايديولوجية حيث تممل الفاشية إلى الوالب المناصر القريمية المعادية المناصر المغربة المعادية المسامية من بعض العناصر القريمية المعروق.

يصاب جابس بصدمة نفسية بعد فشل المناصر الديمقراطية الاوروبية وبخول إيطاليا في المرب عام ١٩٤٠، ويهدد إدهوند جابيس الإيطالي ولكنه يتمتع بالحصانة كيهودى في تشريع يممي اليهود الإيطاليين من السجن والاعتقال. يشترك جابيس في انشطة مجموعة العمل التي تطالب بالحريات في إيطاليا ومعاداة

الفاشية. تظهر كتابات مختلفة عن اليونان المعذبة من الشاعر أحمد راسم ومن الموسيقار هكتور قطاوى وكذلك بعض القصائد في المجلة الخاصة بيُول إليوار Paul Eluard عام ١٩٤٠،

يلجا إدموند جابيس إلى فلسطين (١٩٤٢ ـ يلجنا أدموند جابيس إلى فلسطين (١٩٤٢ ـ ١٩٤٢) ثم يكون مع بعض الاصداداء جماعة للمثلثين المستلفة Les amitiés Françaises امراحة و سائلي جاكوب في سايل المحاوية في استحدة عائلات المداوية الموضعة المالية السامية المداوية الموضعة المالية المداوية المحافظة المحا

جريدة Valeurs (أبي قيم) التي يديرها الاستاذ بجامعة الفرنسي رئيه التياميل Etiemble الاستاذ بجامعة الإسكندرية. تنفر في عام 1854 الخطابات المتبادلة بين ماكس جاكوب وإدهوند جابيس. يكرم جابيس Segh-عضر للقايمة الفرنسي الشاعر بيير سيجرس 1856 ers عام 1857 وتنشر المعاضرة التي يلقيها جابس بهذه للناسبة.

محاضرات عن ليون بول فارج عام ١٩٤٧. ينشر لجابس ديوان Du Fond de l'eau (من عمق الماء) عام ١٩٤٧.

يقدم جابيس كهاو بعض المسرصيات ومنها مسرحيات لموسيه Musset عام ١٩٤٦.

ويتبنَّى جابيس موقفا معاديا لجان كوكتو عام المدينة على ١٩٤٧. ويشترك جابيس في معرض الكتاب الفرنسي

قى مصد عام 1941، تغنى بعض قصائده فى السهرات الشعرية (1937 - 1948) كما يشترك فى عدد اجان لدراسة الشعر الفرانكروارنى فى مصد ومناقشة، يعترف به لاول سرة النقد الفرانكرفون الاصريون (إتينين ميرييل، جان هوسكاتيللى، جيراله مسعديه، ونيه جرجس، ريمون ميه، روجيه أربالدين).

إقامة دولة إسرائيل وأول حرب مصمرية ضد هذه الدولة عام 1844 أصدداء خطيرة في القاهرة صيث الشرق عام المتناهرات عنيفة، ينشر جابس في باريس عام 1703 كتاب (ثلاث فتيات من الحي الذي اسكك) Trois (Tiles de mon quartier.

يشترك جابيس في بعض الانشطة في الجلة السريالية مع الاديب الفرنكوفرني الممري جورج حنين (۱۹۵۷ ـ ۱۹۹۷) يستقبل جابيس الكاتب Soupault فنليب سويو في جمعية الصداقة الفرنسية عام ۱۹۶۹.

يناير ١٩٥٧ مظاهرات بالقاهرة وبعد ذلك الغاه اللكية وإقدامة النظام الجمهوري بعصر (١٩٥٧ - ١٩٥١). تقدم لاول مرة الاعمال الإجمالية للاديم في فبراير ١٩٥٢ بالقاهرة بمناسبة نشر كتابه الأخير Les Mois tracem (الكلمات تسمل عام ١٩٥١ بالقاهرة حيث قدم الفنان الإجابة في التعلق عام ١٩٥١ المنافرة حيث قدم الفنان الإجابة في التعلق في التسميلات الفاصة بإلمامة الإجابة في مصدر إلغاء المتاكم المختلطة والتشريعات والمحافة الطائفية تساؤلات عن مستقبل وجود الإجابة في البلاد تعويد الخدمات العامة والخاصة.

يختار جابيس عضرا في اللجنة الخاصة ببورصه النقد في القاهرة (١٩٥٣ ـ ١٩٥٦).

انحسار عالم الاب الفرانكوفيغى المصرى، للناشة بين إموقد جابس مجورج حفين في داخل جمعية المداقة الفرنسية. إنه الشعر الفرانكوفيفي (١٩٥٧) إعادة النظر في هذا الأنب من قبل القوميين للمديين (١٩٥٥- ١٩٥١).

تسليم جابيس الوسام الفرنسي "La Iégion d الوسام الفرنسي المسحير Homeur في ديسمجير ۱۹۹۲ إعترافا بمكانته كاديب لكنف المقافرة بعناسية والحاة بول الليوالي عام ۱۹۵۳، وكذلك بعض المحاضرات عن الشاعر الفرنسي Bimbaud راميو في ۱۹۵۰ وعن اشعر والكلام في ۱۹۵۳ م عن هذي ميشو في عام ۱۹۵۳

يؤسس جابيس دارا للكتب تنشر اعمال موفورو جان جريدييه وامدال Bououre جانرييل بونورو Char ررينيه شار عام ۱۹۵۰، يقيم جابيس مددالة مستينة مع جابرييل بونور استاذ الابد الشرنسي بجاسعة عين شمس وكذلك مع Lecouture حدالا لاكوتور. ينشر جابيس كتابه Lécorce du monde براشرة (نشرة العالم) في دار سيجوس عام ۱۹۵۰.

ازمة قناة السويس (اكتوبر، نوفمبر ۱۹۵۳)، بقسم الشر الجديد المصدالة الفرنسية الذي افتتع عام ۱۹۵۰، يطرد المواطنين الفرنسيون والإنجليز من مصد، تتاثر الإنشية الفرانكوفرنية بهذا الجو العام، تقطع المعلاقات التفاقية مع فرنسا.

وفاة امدتاء راقرياء وإعضاء مهمين في الحقل الأدبي والثقافي الفرائكوفرني بالقامرة، Brin موريك يران Sibvrinos ستافروستافرينوس عام ١٩٥١، Lugol جان ليجول، Castro ليون كاسترو عام

Rapnouil ، ۱۹۰٤ جسان رابنوی، Meriel التیسین میرییل و Caneri جوزیه کانیری عام ۱۹۰۷.

يترك إدموند جابيس البلاد في ١٩ يونيو ١٩٥٧ وهي آخر مرة يري فيها مصر.

يجمع جابيس القصائد التي كتبها ونشرها سواء في القاهرة أو في باريس من عام ١٩٤٣ و هتى عام في كــــــابه Je bâtis ma demeure ((بنس مـــــكتني) الذي ينشسره في باريس عــام ١٩٥٩. وتظهر في الطبيعــة للجديدة عام ١٩٥٧ بعض القصائد التي كتبها في الغميسينات

بدایة خط جدید للادیب مع ظهور Le livre des بدایة خط جدید للادیب الذی ینشر فی باریس عام ۱۹۹۷ در الله علی ۱۹۹۰ درجم اغلبها إلى الإنجلیزیة والإیطالیة.

إعادة طبع كتاب Je batis ma demeure في سلسلة كتب الجيب (١٩٧٥) ويعض القصائد التي كتبها منذ ١٨٥٧ في دار في باريس ١٩٩٠.

وفاة إدموند جاميس بباريس في ٢ يناير ١٩٩١.

تنشر أول ترجمة لبعض قصائده بالعربية في القاهرة في مجلة «شعر» في إبريل ١٩٩٢.

۱۲ أغسطس ۱۹۹۲ وفاة زوجته أرليت جابس في مدينه بينان بفرنسا.

أسم جابيس وعناوين أعصاله تدرج في ملف عن الكُتّاب الفرانكوفون في مصد في مجلة «القاهرة» في فبراير ١٩٩٥ وفي الجريدة الرسمية لهيئة الإستعلامات في ١٩٩٥.

فى ربيع ١٩٩٦ يدرج اسمه فى العدد الضاص الذى تزمع فيه مجلة «إبداع» تقديم الكتباب الفرانكوفون المصريين تمهيداً لترجمة أعماله إلى العربية.



ادمون جابيس

عمق الماء

نعلى بلا صوت ولا صراخ وبع ذلك الصعت يقتل كالعوت الصعت يبيعن ووهده يولد

أتكلم عنك وأنت لم تكونس ولن توهدى أبدًا تجيبين أسطلتن المنكبوت يصطدم بلهائه الوهوش نے ابرة الأتواب الملهوفة على الانتها، أتكلم عنك ليس عن مصباح ظلى عن خطوتى السلاقية() الربع فى كعب الذهب الربع فى مثابه() البئر الربع فى الخارج فى الداخل لم يعد أهد يسمع الأخر

> أتكلم عنك جمع من البشريجيبون

> > * ت : هدی هسین

كل مراس الياس الثور يحرق الحلبة كل التواءات منحدر معطر ميث يتسول الملك سلكته الشاعر يقغر الرئبة تنمدم بقعة من الدم ثل من الألم الأعلى ليس أنت أتكلم عسن لا أعرفه كل غيوط عدقاتك عين لن أعرف عنه أبدًا الآ معقودة في الشمس الكلمات العالم يتمرى لك مراس بشوهة ووجه الإنسان يصرخ في المنتصف ليس غيرك عامود من الرماد بأساور الجاد هنا لا أمد وشريطة همراء من زهر الأيريس رجع خلم ولد ميثًا المتأكل من جذوره قراشة بنزوعة من اللبلاب وشريطة من الجزر المجبولة التي تمشطك لا أمد أتكلم عنك غير النحاس الذي ضربته الأمنحة عزم ألدانك في طليعة البراري عن المار الرقراق لأندانك الناعسة لا أحد والشطآرء التي تفرقيا غير لجين معدن الأهزان لا أمد أتكلم غير إمبراطورية الأشباح غير المعترف بها عن مرأة عيونك السرية

ببرودته التي تعملها الأمواج مظلة من لعاب من أجل الضفادم والذي من رقبة إلى رقبة من ماء un U غشن يسافر في الموت غبر الليل السجين المتأوه بلا ترقفه بلفظ الذباب LA DA لا شيء الآما تقابلينه ul V عبراً وتعبينه بلا ببالاة وأنت تطفين ببطء بثقة بثل صخرة بشمور مريرية أنكلم بثل عصفور بمنقارين الريش من أجل عناقید من عیون خضر والبحريفسلك بلتصقة بالنوافذ من أجل تل من الأتربة لا أحد تكوّمه الريح أتحدث لجلدك السلع لنماس علدك القمحي لا امد ليل في الليل في الجوار لجلدك الموشوم الن اللانواية ليس غير اسم لا أمد غير الحاجة المستمرة لأن أهبك لا شيء غير لوح من اللحم Lul السكران

على مطيات من بارود رئان القلب كانن فيها يدق بحزم فى المحبوبة التى تقترب فرسان المناطق المنخفضة يمزقون بقفزة المسافة من الكرم أو الحسم لا شدى: غير اللهيب المتصاعد لبضمة جوابات فوق العالم

لا شرع غير اليوم بخطوط إعصارية البذر

درا، على أيادينا الخشنة درا، على كتف البورة درا، على وجنات الربيع المستديرة لا شن، غير نفعة الدرا، على شفاهنا

لا شئ غیر سحریوم علی ظل مکفّن

> اتكلم بلا سبب فى ردهات العنازل المسكونة بالأوزات الخرافية فى شرفة القصور العتعبة واتضًا فى مواحبة الزبن

لا شن، إلاّ ابتساستك ثعبان القش إلاّ اسسك المستعار قطيفةً من المدن عند حسس الشلالات البعيدة عند الندا، العليوف

للزنابق المفتونة

فرسان بالزي القديم وتد من هطام

المضمومة

أسساء من صوف أخضر له زُرقة

لا شی. إلاّ منبع التصادمات العتناسلة لا شد،

إلا سقطة النار على بذرة من الكريستال وردة الحديد افتلجت

نى الهذيان المستهلك بمدنا بمدك

كوّات أن نعرف أنفسنا معرفة خاطئة أو لا نعرف

اليد المارية توضع تحث الاختبار مشدودة كانما لترجع الى نفسها لسرر للملدة حياء

أتكلم للكرزات الأولى الحائرة لصبيان مقدونس ⁽⁾ أخر الأعاصير

لصور من معدن الرصاص لراقصات مشقوقات نصفین

أدكلم

لطرف غابة من الدعامات الثقيلة في الجسد

أه أحبك يا بنت نافورة مجنونة يا أخت العاء العرضوش

عطشی یسبع فوق أوردت**ی** ، *هشناً بق*وة أن یکون فی *أثراته*

عطش بانس مخلص

اُتکلم من اُجل جدول ماء دی جبہة م*ن حجر*

للباطية (*) للفحة شعس الجبال للرغبة فن زى طاووس لكن لا أفقدك مرة أخرى يا حبن

أتكلم من أجل نسرينة(١) العطر

لا لشيء	من أجل حرية الصفصافات
الالكي أسمرك حية	من أجل دموع المهجورين
الت جوارى	الصهزومين
	لکن لا أفقدك مرة أخرى يا حبى
لا لشيء إلا لأعثر ذاكرتك	أتكلم من أجل ساجة القفور
بسبب الظل الذي يتصاعد من	من أجل العرقد العكدس
بسبب بسيس بسيل يستسدس	<i>بالعقبان</i> (۲)
. دروی بسببه السماء التی تأخذ فی الیاس	من أجل مفارش الخدمة الرمادية
	لکی لا اُفقدك درة اُخری یا هیں
بسبب قلبی یا هبی	
بسبب	من أجل العلع في الأنف يا حبن
ليس	من أجل الطساطم من أجل الطس
الا سرة	المجوسي المعروق
,	من أجل دوارة اليواء ذات البهجات في
لیس الا لحظة	المناديل لصفحة
100 V	بيضاء من أجل زمن إيماءة من أجل
- : !! -	لا شیء یا هبی
بسيبه الريع ،، ،،	لا لشن،
التي تمسئك	
	الألأسليك
بسبب الدماء	لا لشيء
التق تثيرك	إلا لأسعدك

بسببه هبن بسبب خيط حبن العاس(^) الذى ألقيه هذا العساء علن العالم بسببه الزبن الذي يتعجلك

آه اصبری انتظری الیوم فی متناول أیدینا الشمس تنبش

1987



هوامش المترجم:

- ١٠ التي تضه شطرة الكلب السلاقي وهو كاب صيد يشيز باستطالة جسمه.
 - ٢ . حجر منقور حول فوهة البثر.
 - ٧. مهر كريم شفاف أغضر أزرق ويني،
 - t cerfeuil مقمونس الرئيس وهي بقلة جلوة الذاق.
 - إناء لزج الشعر بللاء وهو نو عروبتين كان يستعمله الإغريق والرومان.
 - ٦٠ زهرة الشبرين... د. ده
 - ٧ . جمع عُقاب.
 - ٨ المناب بالساء،

ادمن جابيس

عشر أغنيات ١٩٤٢-١٩٤٣)

أغنية لاجل ملك الليل

الثالثة فأرة. صبية جميلة. يشبكها الملك على كرافتة ابنه.

یشبکها علی ک

زات صباح اغتال ثلاثون أميرًا هاسدون مليكهم،

تلك هى الحكاية الأسيفة حكاية السلك الأسود سالاكو الذى تسكن قلبه ثلاثة أشباح تبكن. هل تمرف الملك الأسود الذي يحفظ في قلبه سيفًا وأزهارًا؟

هل تعرف أخواته؟ الأولى توقظ الربع، محلولة الشعر، مرفوعة اليدين. الثانية تهيج المحيط، عمرها ماقة عام.

أغنية لاجل الموتى الثلاثة الذاهلين

كنا فلادة ظلال بلا رقاب وان كنا نضحان وان كنا نضحان تعت الإبط أن لم توجد الأحلام ثم جاءننا فتاة عند هبرط الليل لتكون في صحبتنا.

تسمع أغنيتي...

كنا ولاقة موتن لا نصرف ما الذي جننا لنبحث عنه فى هذه العقبرة الفاغرة أكبرنا سنًا قال: باللروعة! الأخر قال: « الدنيا خر.... » وأنا الذي أفيق بالكاد من نعامس بداهة أقول: « مبثل هذه السرعة؟ »

اغنية لاجل قارئى

لستُ نفنی اللیل. أنا میث تضحان، ضحکتان، وهیث تبکی، وروار دروعان الذاهل. کل نسغ المالم علی شفتیانه. لابد أنك عندما تستیقظ، تفنی اغنیتی... لن تجسد، يا قساري، في ألبسوم الأغاني هذا أ الخفاني الأثيرة. انها تختفي فن مكان أخر في الربع التي تذهب أهدابك هذه النظرة التي يشبع فيها الهوا...

أغنية لأجل مساء ممطر

رمل انتظر أن يحب

الأعراس بعبدًا تدقے۔

بلا رجاء

أغنية النهار الضائع

النهار سقط كصرغة ناضحة

أنا لا أعب الصرخات.

النهار سقط كشبس ناضجة

أنا لا أحب الليل.

هذا النهار الذي يتقد

فن وجعن. النهار سقط

انتظر الرجل. کل باب موصد

يحفظ سره

رجل پیکی

المحبوبة...

كمصفور عجوز انا لا احب الأرض.

النبار سقط

كحلم قديم. أتا لا أميه البحن

هذا النيار الذي بموت

في النظرات. النهار سقط

وسط الطريق.

لم يلتقطه أمد

أغنية الغريبة

كانت واقفة . بإزاء الشجرة كانت عارية. كانت فرج الشجرة.

> انتظرت الرجل وبن عشقيما سيولد المالم.

أغنية الغزيب

ها أنذا أبحث عن رجل لا أعرفه لم يصبع قط أنا نفسى إلى هذا العد الأ منذ بدأت البحث عنه. أله عيناى ويداى وكل هذه المهواجس الشبيهة بعطام هذا الزمن؟ موسم الألف غرق. البحر، يكف عن أن يكون البحر، يصبع ما القيور البارد المتجعد

كانت شاهبة. كانت المعبة. ويثها الرجل اسم إخوته.

كانت ميتة ولم يكف الرجل عن الكلام.

ولكن. أيْعَدُ مِنْ دُلكه،

من الذي يعرف أبعد من ذلك!
صبية تغنى للتقيقر
والليل يخيم على الأشجار
اع وسط قراف.
انتزعوا العطش من هبة الملح
التن لا يرويها أي شراب.
بالحجارة، يدمدم عالم
لكونه، مثلي، بلا مكان.

أغنية المرأة الجالسة

هذه الرأة مالسة تنيشيا الشموس

هذه اد أة مالسة

على ركبتي. شاردة تعسبه الأيام

قلبها يحترق.

دروعها في الزمن الفابر سلأت الأرض أشجارًا

أغنبة الفتاة الشرسة

مِد شرسة بالفعلي. _ من هي ! أنا لا أعرفها_ وهى أيضا تجيلنن لأن عينيّ، المغربتين بنفسيهما تلتيمان نفسيهما عند هبوط الليل.

الفتاة ذات القبعة المدقشة - بن هير؛ أنا لا أعرفيا-تفرز، ضامكة، بديها في عيون الناصين. عاشقة للأغاناء

أغنية قصيرة ليد الحندي الميت المتصلية

ما أكثر النجوم، ضحاياه يد الجندي الميت ما برهت متشبثة يا هذا الجندي،

إنك لتصنع لنا سما، فرّح. والسبابة على زناد البندقية.

بالشحرة،

ها أنت ذا تنام؛ ولكن ما الذي تراه؟

انه الصیف. المشاق یتعتمرن بأهمل سقف. یا هذا الجندی،

ت، ب، س





من معرض الفنانة تحية حليم ٥٥ سننة قن

ادمون جاميس



شخرات

سالت أضتن بين فراعن بالفعل. كنت وهدى قرب وسنادتها. أذكر أننن قلته لها شيئاً ك، لايسكنك أن تعولن. هذا مستحيل. وهو ماردت عليه بهذه الكلمات بالضبط؛ لاتفكر فن العوت. لاتبك. فالعرء لايبرب من قدره.

أدركته. يومها، أن هناك لفةً للموت، كما أن هناك لفة للحياة. إن المرء لايتحدثه لمعتضر بالأسلوبه نفسه الذي يتحدثه به لانسان هن. وهو لايجيبك بعد بالأسلوب الذي كان يمكن أن يجيبه به قبل ذلك بلحظات. إن كالمه مختلف.

لقد كنته فن أن راحد متمردًا علن الظلم الذى يمثله كل موته والعبرر أقوى عندما يحل بإنسان فن مقتبل العمر وسلبيًا. لقد تكلمت أخستن قبل أن تلفظ أنضاسها عن القدر وفكرة القدر تخترقنن، بدورى، اختراقًا بالغ العمق والإصرار. بالتأكيد. ليست غريبة عن هذه الفكرة. اننن أعبتقيد أن هذا كله كيابن في أعبق أعبياق كتبيه. والعبال أن اليسهودية، البشيرية بهذه الجبيرية بحكم أصولها الشيرقية، قيد جعلت من ثنافية السلبية ـ التعبرد، أسياسًا، عين فضافها، لقد أصبع تبردها تساولاً بعذيًا.

لايمكن للمدر النظر إلى مصر. إلى الشرق، بصيون غربيين دون أن يسقط في غرافية تتنكر لما هو أساسي.

..... كـلا إن العصرى ليس كسولاً ولا بليدًا ولا خامل الحس. إنه ببـسـاطة شديد الالتضات_ خـاصـة الفـلاح_ إلى الـصـلاسات والإشارات التى تفيد عنا.

إن فكرة الدهاب للميش في إسراديل لم تخطر ببالى قط. ولمل سا رراء ذلك هو شرى، أعسمق بكشير، شرى، يجسري تناوله باستمرار في كتبن، هو كرهن الأصيل لكبل انفراس. إن لدى انطباعًا بأنه لاوجود لن الأغارج كل انتما، وانعدام الانتما، هذا هو جسوهري ذاته. ولملنن لا أملك سا أقسوله غيير هذا التناقض الأليم، إنني أطمع ككل إنسبان إلى مكان، إلى دار، ولايمكنني، في الوقت نفسه، أن أقبل المكان الذي يعرض نفسه على.

كل ما أعرفه هو أن الوهدة، بحكم قوة الأشياء، قد أصبحت القدر المميق لليهودى، ودولة اسرائيل، ليست عاجزة فقط عن إنها، هذه الوهدة، بل إنها، أهيانًا، تزيد من حدثها.

ت: ب . س

أدمون جأبيس



ثلاث بنات من حينا

الإنتظار الإنتظار المستحيل عند طبقات الفبتة الأربع عند اقطاب الثعبان الزرقاء الثلاثة عند صاربي العدو العملاقين عند ساليي العدو العملاقين عند النقطة الوحيدة المظلمة لليل

ثلاث بنات من حينا تركن خطابين للبياس؛ قلات ضحكات، قالت نجسماته هراعات. لم بعد لدينا أغيار عن قلمه الأرض. قالت بنات من عينا غيرن اسعاء هزه! جبناهين تحترق في الليل، قلاقه من رجال المطافع، قلائه غيراهين، قلاته عشاق هادمين ببحثون عن خطيباتيم. السمكة والمعسفور يتحركان فيهم، لأن العبه موجود فن كل مكان، قالت بقرات، قالت هصوات، قالمت حفر تارق التسارم. نطرق الأبواب التن نعرفها.

فن قائم (خنجر؟) ليطل/ا!، يُضمّن على أقدام الأميرة المدعوة. أنها صرضاته متداصلة لـتــشم صدورنا إنه قلبك تسمياري. خفه له سافة عــام! العرايا تضضل

ه ته ، هـ . ح

المتوران، عيث فسامعة، فيصشين من رداماته. لهذا القرن من الرسان أيضا ثراه الصفحالية، أبحث عثق أوتجرك، كل رسام عليه صورتك يلفظ المعيط الجعام. تعدر الضحكة فن الشاعة العبقة، بالدخان انها روس غريبة تسافر وحدها. بعيين صفحفة ليس غير الغم، مقصورة رئانة، مرشداً لا كلمات، دواساته عوالم ابتلعته، وأشرعة من العنين نسجته، فيما ضعر، في العنجرة:

ستمطن فبيبتك خلقة أراغين الظل.

> سأعطى خبيبتى عقد ريش العقاب.

ستمطى هبيبتك غرنيلة العرفة الماتية.

لكن اتنع عن هبيبتك الخنجر التنتيب بن الشمس

کانت الضحکة تأخذ جذرها. ما إن تکتشف، حتن یکون کل جرح مشما؛ بل وکلما کان اُکثر لا مرفیة.

الراقىصيون الشافاتة الذين يحببون النهبار ينشبرين هول أنفيسهم النوته الموسيقية كبنور، كفتات غيز يترقيه المصفور والبنت التى تحميه واحدا منهم، لا يعود لها درب ولا علم لتطأه, إنما لها ألها فقط. الراقصات الثالمث المالان يحببن المليل، يفتكن ضفيدتهن السواطنة قوق العالم. كماء الأمشاط بنصت. داصا سلهيل ما أفقده للكون لسنة واعدا منها.

أن تشغف بعجبولة ولا تصبح مدوى اندهاشها. أن تنام بالمنظلات، العوث، هو القدر ليس شبينا أغر سوى مشعقل منظفن: فقة البواء الأخيرة محترفة جويؤة. لكننا لم تكن أبدا قريبين الى هذه المدوجة من معرفة ميشننا البعض بالرغم من التنا لم تستطع أن تعشادر لم نكن أبدا إلى هذه الدرجة ناوعين إلى التلائمس. أشباع، أسماؤكم، محفورة على صخرة الأسطورة ، فمس، تغر مماقب. كنا اثنين لنحسب الفشل. الغريبة المتوجة بالطحالب ثم كذلك الرمل.

المنحدر الذي استطعت فيه أن أعكف على الإنساك بالشجرة التي تتحلل من الونساك بالشجرة التي تتحلل من المراض فيه. من المراض الله فيه الله المراض فيه الله أن المنساء الرقفية الأرض بن الم أرسم فيط البداية وأضاعك السعاء لكل جذر؟ في السباء الرقفية الأرض بن المفضول لكن يأخذ الجبل راهته ولا نظن النجمة نفسها وهيدة قانية، كذلك لكن يكن ذراعاك سعيدين.

الضحكة امرأة شابة متفسخة في الطرقات، العونه أكثر هذاتا، تشعلين النار في بلدة منتزعة من الرموش، مكان لقاننا، اجترجت القصة، عندما يكون العالم أهمر يصبع الملامنان لعمان خاص، نظاطر الطيور⁽¹⁾ بنفسها فيه، معلنه، كل شيء بسيط لكنه محسوري، خيط معسوك يلعنق الكون بعصمعك، كل شيء خطير، منقذ، مجروم،

الوردة وقد الفقطتها اكثر التلميذات استفراقا فى الحلم، بقى مصباهى العطفا غريسا كها فى الزين ها هى يد غير خاصمة تربك العرض السنانج للأشكال المتوقفة ذلك أن الأرض وعنه بالكاد وأنبثق، لا أكف عن الإدهاش. برة، شعثت شعر العباج ولم يترك أهد مديره.

اقتربه الصباح من الإظام في النوام الأكثر مكرا. لاشو، ينبع بانسجاق معاتان كانته الأرض تشم الأرض، بحملها الفضيه العجبول منذ آلافه السنين، الجنون بالا وجه، غير أنه يجرسه البحر، وعلى الفضيه ـ هل كنا لعتقد أبدا في لعاب ياض الى هذه العربه؟ ـ كانت سفينة تنزلق وقد اتخذ فيها هبيبان مكانا، لكنني ساغرس اسميحا هذه العربة أيضا غشية أن انبى أسرارا قدرية.

المنتبسة! وهن ليست امرأة فسقط. إنما ألاق المصافير نوات أهنجة من أرض رطبة لتسمد الربيع، الشجرة فن الربيع، والضفاد مشمعة، توجد فن نظرتها أول لحظة أرابتك فيها. توجد شفاهك على وجه الخصوص من أجلها يكك الليل عن خنق المالم، بكل الرعود، وديمة عند أطراف الأصابع، لم أعطها شكاط أبداء لكن عندما أظهر، تجيبه.

الفشاة التن تنشن فن عيون الحصي، تنكر على الشجرة مراسها لكن لا تخلق سابقاً، كل فرع بخيل، الثمار تدبن هول العصفور الصريع عن طريق القمر، يمكننا أن نشمل اللمة التن تلمقنا بلا مبالاة، يمكننا أن نلون رمادها، بمكننا كذلك أن تلقيه للربع. ليس أنا من سينتقم لن من القسر في البحر، أنتخب أشمته. أربن بميدا ظلا في عداد السامرات.

عندما أنقذته التمثال، فن الحرش، كانته فتاة صغيرة تعتضر، يجبه أن تكون للنافورات، مثلما للشحادين، يد معودة، يدكنك التوقع على عتبة الأهدام، وإقامة المقبات فن وجه الحدثاند للصور ماية شكل للتعذيبه غير مسبوقة فن جرابها. بكفر، إعطاء الطريق ظهرك لكن تمس بها يكفن فنتع بابه لكن تطبير، لكن العشبه بنتشر ببط، على النهار معرف نجوم جديدة.

مهمومة بحماية الحلقة التن وضعتها البركة فن يديها النظيفتين. الغارقة من أعلى اللحظة البكرية التن أهبها فيها، تقيربه من الماء، كل هضور متأمل مسبقاً، التشابه هو الشنء، المكتشف فن مرآة الشمار المرة المتدلية من النوافذ، كانه ينبض عند اقترابه النهار تكرار امعمل لكن يسمع، الفارقة ذاته الفوايش المسحرية تدمر وزاهفة، الصورة المندهشة للعالم، لن كل الفرص لكن أكون عشيقياً،

من أجل الوردة، يفك جسم الباليه القوس (^[7] الذي كانت الأرض تتفظه في القصر، الأسر أننا في مفترق الأحجار الكريمة هيث تزدهرين. أهدب يعسلك، المعطف الذي يرتديه يحده ضمارك، أيتها الأميرة الناعسة التي ترتكن فنفتاها المعطف الذي يرتديه يحده ضمارك، أيتها الأميرة الناعسة التي ترتكن فنفتاها على ضفترة هو ذاته على ضفتر المعياد المعالف المعالف المتابعة المتابعة المتابعة المتابعة المعالف المعالف المعالف المعالف المعالف المعالف المعالف المعالف، تفلتين من الشدنية.

يكفى أن يتسدح تشال بمصافير لكن يعتقد في تناسغ الأهجار، يكفى أن يتدهرج قدى فن بنر لكن تصبع كل العباه نؤنثه مات الليل في الحسرة، دادما ما تكون هناك عين تترقب الأسساك لمازا يبيض على الأرض أن تدور داخل خيط من الفضة! اضتفى أخر صياد دون أن يترك وصية، يكفن القليل من الدم على الجنون لايقاظ جريمة القتل، تكفن يد مرفوعة ليتضاعف الظل، لم يعد هناك مير لرى المرح، تطير العاء لتتحد الهوا، كل رقبة خاضعة لسحابة، يكفى سلم لجمل المحبوبة تعمر خجلا (! rougir L'aimée Pour Faire!

إنه ألمن وقد تشكلين أبيض (blanchie á la chaux) تصبرين معددة على الأوراق المقطوفة (feuilles recueillies) تنبغى القدرة على التشبه بالربع. تطيرين. تغنين. أحبك من أجمل كل فرع. إنها بسمة على أصابعنا المصابة بالحمن. طيف غريبه منزوع من المساء، يكتشف العالم، من أجلنا. لكن وهدك كنت تسافرين.

أصدقك، أؤثر فيك. أدعن لك. جدار يجمعنا. لا يكون لك أبدا الوجه نفسه

باردة! إذا ما أردت أن ينصّبك الرضام ملكة. فعليك أن تستسلمن وتقبيقي الردن، عند شمس عينيك بالمعلقية الرقا القاقل التقلق المنافقة عن القاقل المنافقة المنافقة المنافقة المنافقة المنافقة المنافقة المنافقة المنافقة المنافقة مستكاريين أنت في المربض هذا المنافقة استكان ارتضاع ألف سوجة فضفيرتك، ضفيرتك ضفيرتك ضفيرتك في المنافقة المنافقة والمنافقة عند أقدار المنافقة المنافقة والمنافقة والمنافق

ترغبين أن تزين أصابعك بخواتم من نور كنته ترغبين لو كانته الخواتم أيادي الليل، محمارة ضخصة، انسكاسات شعرك الكستنادية، فيط تسيرين على وهش تتضخم رقبته عند مرركه. لا يمكن صلمه الأرض باللألوع ولا المعيط. كان ينبض في كل المصرر أن تكون واقصا، كظلك، انكسر الزيد، لم يعد يوهي بك ولا بأخرى، ولابن. العالم قد سرق.

من بين أعمدة العصيد أية نجمة مرتاحة؟ إنها تزيد ذلك فى كفوفنا امرأة فى رغبتها تدير، اللرض فتصددها لا أعرف إلى أى مدى نخسشاك عقدائق الساطة. لكن أجنحتك خارج الشك. الأكثر قسوة هى التن أكرهها، العنبسطة عند ترية عصياننا الدمزية، إنها جزء من عدمية جنونها الأكثر جمالا هى التن أغتالها عند منتصف الليل، الها ألمى، تحن فلاقة الآن نكذبه على النهار.

للتلال، عند الأوتاد، هروم رقيقة عن طريقها بمكنك أن ترى الدم يسيل من الرض. كل نبيت الدم يسيل من الرض. كل نبيتة هبرج ليس مسوى الألم، با هجيبتن، الكن أقداءك المصرفة، اتداك المشرقة، الداك المشرقة على الشيئا لوق التداك المشارك أبدينا لوق الضحايا؟، أفراك الماء أو الخنجر، تسمى التلال إلى مناداتها من النجرم، عيوننا الدفحة تشميل

⁽١) حيوان من الفصيلة السمورية

Tourterelles (٢) جنس طير من القواطع من قصيلة الحماميات.

 ⁽٣) المقصود قوس الكمان أو الفيولونسيل.
 (١) effeuiller نسبة إلى نزم أوراق وردة، أو بتلاتها.

^(°) رداء نسائى يقطى النصف الأعلى من الجسم

جويس منصور



قصائد

ربيل مريض بألف فراق رجيل تهزه أفكار سلاة يمليها عليه ظله الذي يتبعه بلا توقف مستعداً لالتهامه في لعظة دون شمس مستعداً للن يصبع سيد لعمه مستحداً لجرجرته عبر الفضاء رجيل بلا جذور صار نجداً.

أرفعك بين ذراعنٌ للسرة الأخيرة. ثم أنزلك على عجل فن نعشك الرخيص.

+ (AYP! _ FAP!)

أربعة رجال يحملونه على أكتافهم بعدد أن دقوا المسامير فيه على وجهك المهزوم، على أعضائك المكروبة. يبيطون السلالم الضيقة وهم يسبون بينما أنت تتقلب فن عالمك المحصور. رأسك مفصولة عن عنقك المقطوع

> رأيتك عبر باصرتن العضيضة تتسكق سور أخلاسك المروَّع. قدماك تزلان على الطحلب الناوم. عيناك تتشبثان بالعسابير التن تتدلى. بينما كنته أصرخ دون أن أفتح فمن حتن أفتح رأسك لليل.

> > تُعَبِّلُ صلواتی تَحَبَّلُ نوایای الدنسة طهرنی: هتن تتفتع عینای هتن تریا ابتسانة الفتلة الباطنیة. وعندنا أغدو طاهرة اصلینی یا بهوزا



چوپس منصور

إمرأة واقفة منهكة منتوفة مساقاها السوداوان تبدوان فى مأتم شبابهما تتسند ظهرها المحنى على الحافط المعادى ظهرها الذى أهنته أهلام الرجال ولا ترى أن الفجر قد جا، أخيرًا فما أطول ما كان ليلها.

نادنن باسمى الأخير. اشبكة ملابسن بالكواكبه، بالنجوم. حتن تمشن ساقاى بلا نهاية على الأرض وأنا أبذر ياسن فن قلوبه الحيوانات حتن يكون لاستجاباتى الأخيرة رنين دقات الحزن لدعوة البشر إلى الفغران.

الرجل الذي يدافع عن نفسه أمام هيئة محلفين من القردة. الرجل الذي يترسل. الرجل الذي يترسل. رأسه تختف بين ساقيه المشمرتين. والقردة تنتظر والقردة تنتظر والقردة تنتيم ولا تدافع عن شن، قبل أن تتلتيم الرجل، هذه الموزة المتعفنة. قبل أن تتلتيم الرجل، هذه الموزة المتعفنة.

كنت هبانة أمام موته.
كنت هبانة أمام موته.
كنت هبانة أمام هياتنا
رأسه ذات الوجنتين النديتين
انتزعتنى رغمًا عنى من الوعود العجانية
من الوعود المنبوهة، من صمته وصمته وصمته، من
الصرخان.
طهرى الذى يتصبب عرقًا، فزعى، صرخاتى.
وعندوذ لكن أهرب من عبنيه
اخبيت رأسى، ركمته
ويجبينى المروع

عصافير صغيرة ترفرف
تعت جلدك المتوتر، في عينيك الواسعتين
وقد خبلها الرعب الذي يهز السماء
غير مفكرة الآفي تحليقاتها الماضية
الفرائس الحية لصياد مجنون.
دوار النشوة في فمن
وانت فوق ظهري
النظو فوق السطح

عين حاج ببحث عن إله.
أمس مساء رأيت حبتك
كنت رطبة وعارية فن ذراعي.
رأيت جمجعتك البراقة
رأيت عظامك يدفعها بحر الصباح.
فوق الرمل الأبيض، تحت شعس حاورة
كان سرطان البحر يتنازع لحعك.
فلم يبق شن، من نهديك المعتلفين
ومع ذلك فهكذا دعديدًا فضلتك

امنعة مجندة اصابع اقدام كسورة فرج مخترق قلبه اسد متحلل.

شيغ وعجوزة مختفيان تحت الأرض يد متحللة فى اليد المتحللة، فى عز الحرارة فى الوسغ يتبادلان الكلام ثبر شفاه المتفق، يتفاهمان دون كلمات ينصتان الرء الأغذة البطيئة والخفيضة للأرض التى تتغذی متسادلین فی أعماق قلبهما ما إذا کانا لن یعوثا أبدًا.

شعره الأصهب له رائحة العجيط. الشمس الفاربة تنعكس على الرمل الميت. يتعدد الليل على مديره العصنوع من الأبهة. بينما العرأة اللافئة العرتجفة تتلقن بين فخذيها الخاورتين القبلات الأخيرة لشمس تعرت.

ت : ب . س

[»] لزيد من التفاصيل حرل حياة هويس مقصور ركتاباتها ، انظر للقال الذي كتبه إمعاعيل صبيري بمناسبة صدور الإعمال الكاملة لتلابية الراحلة تمت عنوان (هويس مفصور .. الأنسة الغربية) ــ إبداع ، العدد الثالث ، مارس ١٩٧٦ ، رسالة باريس ص ١٦٧ - ١٧١ .

فولاذيكن



نص<u>ید</u>تان ۱۹۶۷ - ۱۹۶۷

الشفق يرضى غلالاته الشفيفة. عندما أراك هالسة فى ركن قصى: سما، متوهجة وعامرة بالنجوم تنور وجهك المتأمل بضيافها الجميل.

حالمةً، تراقبين المشهد الطبيعى الرهب الذى تتراءى وجوهه المتباينة فى عينيك. وإذ تجتاز النسمة أوراق الشجر المخضوضرة تطبع قبلتها المديدة على ذهب شعرك.

أفال انني أرى فيك، ياذات الحسن الذابل الفخور،

ــ فنظرتك تمرف جيدًا ابداء دلك ــ شماعًا شمسيًا هادمًا وهيدًا، بجيث إن النهار إذ يرهل، ينسى أن يجره وراءه!

سونيت

بينما كنت أبحث عن الكادن البرئ الرقيق علنى أتحسس فرهة طال اشتهادى لها. أشملت فن حواسى، بنظرة عابرة. الرغبة التن برهها انتظارك

منذ ذلك الحين صرنا أهبا، فعن ذا الذي يميد لنا تلك الأيام التى ولت، الممتلئة صفار، تلك اللقاءات الرافقة في أسبيات الصيف الجميلة هيث توهد قلبانا المخلوقان للتراصل؟

> أخريات جعلننى أقضى ساعات من العسرة لكن ما من واحدة منين تسنى لها قهرى تحت التباريع الحلوة لنشوة جبيبة. وربعا، فى أيام زاهية أكثر، وأكثر صفاءً تصوغ مشاعرى القديمة القصيدة التى سيكون هبى الأول أجمل أبيانها.

ت: ب س

ر . ی

أحمد راسم

ولد الحسسد راسع في سنة ١٩٨٥ من اسسرة المستقراطية تصقط بجو الصريع الذي كان سائداً أمي الرستقراطية تصقط بجو الصريع الذي كان سائداً أمي المسائداً أمي المناسع غضر. وقد تغني بهذا الجو في اعمال ويأخواته البنات الخمس وبدئيه الشرعية الموسية المائية في المائية المسابق، وأكنت علم المائية الفرنسية أوضاء مع مدرس المسائد المؤتف عند مناسبهور اسمه bid للدخيات أوروبا عندما وصل الحمد راسم إلى التاسمة المختل الناسة المناسع المناسع المناسع المناسع المناسعة ا

وقد بدا حب احمد راسم ارفيقة صباه فيسان منذ فترة المراهقة، وكانت فيسان من عائلة شريف المروبة، وقد تصرأت بعد ذلك صداقاتها إلى حب، وهو العب الذي تغنى به أحصد واسم طوال حياته، كما أصبح جمالها هو للعيار الذي يقيس به جمال النساء اللاتي عرفته بعد ذلك، ولكن الظروف الاجتماعية حالت بينهما، إذ أن أخف فيسان أصبحت ملكة مصدر، ولم تكن عائلة احصد راسم تعادل العائلة المالكة من حيث ألجاه، لذا أجبرت فيسمان على الزواج من أحد أصراء عائلة طوسون باشا.

التحق لحمد راسم بالعمل في رزارة الخارجية حيث شغل منصباً في روما ثم في مدريد ثم في براج، حاول في كل منها أن ينسى حجيية التي توليت بعد نترة بعيداً عنه، وقل طرال حيات يكتب عنها في أعماله. وعند عربت إلى محسر سنة ۱۲۷۸ لفتير لحصد راسم سكرتيراً



احمد راسم

عاماً مساعداً برئاسة مجلس الوزراء، ثم مساعداً لحافظة الشاهرة. وقد تزرج في هذه الاثناء من الانسة أنجي الفلاطون – المراة ذات الشحور الزرقاء – ولكن زاجهما لم يدم طويلاً بسبب المشاكل التي نجمت عن وجود طيف نسسان بينهما، وكذلك عن وجود ملهمات كليرات في حياة الشاعر

ثم عين احمد واسعم معافظ الصويس سنة ١٩٣٨ وحتى نهاية العدرب العالية الثانية, وقد كانت دينة السريس بطابة العدية لإمداد الجيوش التحالفة التي تحارب قوات رومل في مصر. وكان احمد واسم خير معافظاً نشيطاً بعزج الحكمة بالطبية بون أن يظهر منه عمافظاً نشيطاً بعزج الحكمة بالطبية بون أن يظهر منه أي جانب فوضوى أو بوهيمي بصفته شاعراً، وقد تغني كثيراً بجمال شاطئ البحر الأحمر وجباله حتى أنه دعا أصدفاته الذين يزورية نهاية كل أصبرع أن يقبسوا معه وجمعية أصدفاء الجبل، فعلاق المنقة بالبيوت الجميلة وبالشالهات التي أصبحت فيما بعد شمعه بالنادي المصرى السيارات، وقد كتب هناك مجموعة قصائده التي وقع عليها باسبهناسك جبل عناقة ،

ثم عداد إلى القداهرة في عدام ١٩٤٤ هيت تحمل سنولية المركز المصطفى المة ثلاثة اعوام كسب فيها حب سنولية المركز المصطفى المة ثلاثة اعوام كسب فيها حب بالمستقانة وإن يثير مصهم مواضيع شنق، نهد الصدا لهذه الاجتماعات في مذكرات نداكرات موظف مسكينه ومنكرات فنان فاشل مو مذكرات موظف الأرشيف... المركز المركزية ومحق المستوية ومحق المنارية وهو يحيى لنا فيها فن الحديث الذي ربما نسيناه نحن الأن.

وفي سنة ١٩٤٧ عن أحمد راسع مشرفاً عاماً للسياحة في مصرحتى إحالته على الماش سنة ١٩٥٤. للسياحة في مصرحتى إحالته على الماش سنة ١٩٥٤. هذه الوليفية الجديدة كانت تتمشى مع هذا الرجل الذي يعرف أوروبا كل المعرفة والذي قضى نصف حياته متنقلاً بين الفنادق المختلفة. إلا أن قلة الموارد الضاصة بتشجيع السياحة في وقته كانت تشل حركاته. ومع ذلك فنص مدينور له بفكرة أقامة مدينة المقلم وكذلك بالقانون الذي يجرم استخدام أبواق السيارات بالمن المصرية!

وقد كتب الحمد راسم ابل اعساله باللغة العربية:
«الدين والإنسان في جرزين سنة ١٩٧٣، ويشر بعد ذلك
في ١٩٧٣ ويشر المسائد النثرية، وهو نرج ادبي لم يكن
مطروقاً في الشحر العربي، واسمي الديوان «الصديقة
المهجورة ظهر فهت تأثير الشماعرين الحمد فسوقي
وخطهل مطران وكذلك تأثير الشمارية المصامدين في
ارووبا. ثم قدم أحصد راسم مقالات عديدة عن فنون
الربيا، ثم قدم أحصد راسم مقالات عديدة عن فنون
في المسرق ، وقد نشر في سنة ١٩٧٦/١٧ مصال الآتية؛
(الرسام معمود سعيد) و(جررج الصباغ) و(فن الرسم
في الشرق) و(فن الرسم عنذ إبعى ندر) و(ما مو السبيل
إلى فن مصرى ؟) ... إلى ...
إلى فن مصرى ؟

اما اولى قصائده باللغة الفرنسية لمقد نشرها الحمد ونسع في جريدة يومية: «مصر الجديدة» ثم ظهو سنة ۱۹۲۷ (كتاب نيسان) ربه قصائده المشهورة: (كما قالت ايضا جدتي) و(قصيدتان عن الصيف) و(كما قال احمد كذلك)، حقصائد الضري مثل: (وابور الزلغ) و(غيار ممقّع) و(التيفون) و(الهومية).

ثم ظهر فی «الأسبوع المسری» عدد خاص سنة ۱۹۲۸ یصوی قصسائد احصد راسم التی کتبها فی

تشيكى سلوفاكيا، وهي من أجمل القصائد التي كتبها على الإطلاق.

وفي سنة ١٩٣٧ نشر أحصد راسم قصيدة (وقالت زمبل كذلك)التي جات تقديما لبعض الأمثال العربية التي أطلق عليها عنوان: (عقد زمبل العجوز).

ثم جسمع في سنة ١٩٤١ بعض قسمسائده القسيعة بالإضافة إلى ديران «ناسك جبل عثاقة» في كتاب اسماه «الحديقة القديمة».

وفي سنة ١٩٤٧ تُشر عمل نشري لاحصد واسم بعنوان: (امين الكتبة الصعفير الاستاذ على) وهو يحوي صفعات جميلة اعاد طبعها سنة ١٩٥٣ بعنوان (صور الشاشة). وفي سنة ١٩٤٩ يظهر كتابه (إن النثر للغن) نشر فيه اجمعد واسم قصائد جميدة جباب القصائد القديمة مثل: (عروسة المولد) و(قصة مؤثرة) و(الراقصة المصدية) و(موال عربي) و(اصداف). مثم ظهرت على التوالى مجموعة قصائده التي تحمل اسماء نسائية: (ملك) في ١٩٥٨، و(هسائتمان) في ١٩٥٧، و(سادية) غي ١٩٥٨.

جمع احمد راسم كل قصائده في ديوان (صفحات مختارة) سنة ١٩٥٤ في حوالي ستمانة صفحة، بعد أن ظهرت قبل ذلك بطبيعة الحال في الصحف والجلادة من ١٩٢٧ إلى ١٩٢٧ كانت تنشر في معصد الجديدة، وفي دالاسيوع المصرى، م ١٩٢٨ ويمتى ١٩٤٤ واغيراً في دميلة القاهرة منذ سنة ١٩٢٨ ويتي ولغة احمد راسم.

وفى ١٩٥٥ جمع الحصد راسع فى كتاب آخر من خسسمائة صفحة مختاراته النثرية وويومياته، التى كانت قد نشرت فى دمميلة القاهرة، وفى بعض المسحف البوبية الأخرى.

وقد تزوج احمد راسم للمرة الثانية من سيدة من اصل فرنسي احاطته بكل الحنان والعطف وصالحته مع الجنس اللطيف. وكرمته الاكاديمية الفرنسية سنة ١٩٥٤ ومنحته جائزة لدبية كبيرة هي جائزة Capdeville

وعندما أحيل إلى المماش سنة ١٩٥٤ انتظا إلى الإستندية، هيث أصعيب باسراض خطيرة مثل الضعط الصائى مع مشماك في القلب، ولكنه لم يشمتك أبدا من المرض وفال يستمع مبتسماً إلى الأخرين وعلى الاخصر إلى الكتاب الشبان، كما ظل مهتماً بحركة التجهيد التي يشجعها وذلك حتى والته المنية يوم ٧٠ يناير سنة ١٩٥٨.

وقد أمن أحصد والسع بفكرة العضمارة الإنسانية الشمائة التي تضم الجميع دون أية فواصل جغرافية أو غيرها، وذلك بعود للمجتمع الذي كان فيه في أوائل هذا للدين وهو موضع منفتع على التثيرات الشرفية والغربية على السواء، تتجانس فيه العضمارات القومية لكل الإجانب الذين كانوا بعيشون فيه مع العضمارة القومية لكل والإسلامية، وقد لعب هذا المجتمع دوراً كبيراً في حركة النهضة المصرية وفي تحول البلاد من الناحية السياسية والإجتماعية وفي صوراعها للاستقلال والتقدم.

عرف اهمد واسم كيف يترجم إلى الفرنسية اجمل ما فى الأنب العربى بصدره الرفيعة ويموسيقى كلماته. وقد وضع الشعر العربى فى قالب فرنسى واوصل أجمل ما فيه من معان وإمكانات للقارئ الأجنبى.

وقد مثل الحصد راسم الثقافة الشاملة، المتعددة الجنسيات، وجمع بحق بين عناصر الثقافة العربية والفرنسية والنيلية وعناصر ثقافة البصر الأبيض التوسط

أعمد راسم

حكاية لأجل الكبار

روتها إنجى افلاطون (٩ سنوات)



كان ياما كان صديقان ، حلاق وخباز ، اعتزما القيام برحلة طويلة.

فقال الخبان:

- لناغذ معنا غيزا كثيرا.

لكن يوسف، الحلاق الصغير، لم يكن يرى هذا الرأى، فهو لم يكن يريد أن يظهر بمظهر شيخ عجوز يحمل على ظهره سلة خبر.

عندئذ قال الخبان:

- بالنسبة لي، سوف أخذ معى خبرا كثيرا.

ووضع على ظهره سلة خيز كبيرة، فرق لوح مثبت بحيل.

وبعد أسعوع، صعد الحلاق الصفير، وهو يتظاهر بالتعب، على اللوح المثبت على ظهر صديق، وأخذ ياكل الخبز وهو يصفر. كان ياكل الخبز لأنه كان جانما، وكان يصفر لأنه كان ميتهجا.

وذات يوم قال له الخبار:

- ناولني قطعة من الخبز، يا صديقي الحلاق.

لكن الحلاق الذي كان يصفر لم يجب.

والحف الخباز في الطلب، عندئذ قال يوسف:

- لن اناولك خبزا، إلا إذا فقات لك عينا.

ويما أن الخبار كان ولدا طيبا وكان يعرف أن صديقه شرير، فقد تركه يفقا له عينا ... لكي يحصل على قطعة من الخبر ويتدكن من مواصلة السير.

وكان يوسف يصفر بلا انقطاع، وهو يجلس مستريحا على اللوح الثبت على ظهر صديقه، وسار الخباز وهو لا يرى الطريق إلا بعين واحدة.

وفي صباح اليوم الثاني، طلب قطعة أخرى من الخبز لأنه كان جائما ولم تعد لديه قدرة على مواصلة السير.

عندئذ قال يوسف، الحلاق الصغير:

– إنك تذكل خبرًا كثيراً .. وإن تحصل على قطعة أخرى إلا إذا فقات عينك الثانية .. وعندتُدُ فسوف تحيا مما دائماً لأنفا أصدقاء . أنت تحملني وإنا أدلك على الطريق.

ووافق الغباز لأن قلبه كان أبيض ورقيقا مثل لب الغبز. وبعد أن فقد بصدره، أكل كسرة أخرى من الغبز، ثم استأنف سيره .. بينما أخذ الحلاق يصفر وهو جالس على كتف، لانهما كانا يريدان الوصول إلى القصر العظيم الذي كان على قمة الجبل.

وعندما أحس النهباز بالتعب، توقف لحظة ليستريح، وإنزل على صمخرة لوح الخشب الذي كان مثبتا على ظهره والذي كان يوجد عليه ما تبقي من الخبز وصديقه الحلاق.

لكن يرسف، الذي رأي القصر العظيم الذي كان على قمة الجبل، ترك الخبار الأعمى واتجه وحده إلى غاية رحلتهما. وسالت الدموع من عيني الأعمى المفقومتين. وبينما هو يجهش بالبكاء، سمع مسوت امراة يقول ك:

- إذا مسحت عينيك بيديك البلولتين بالدموع فسوف تسترد البصر.

ويصمق الخباز المسكين في كليه لكي ينظفهما قبل أن يمسح بهما خديه، ثم فرك عينيه ببديه المبللتين بالدموع.

عندند راى امامه نجاة، ليس نقط امراة، وإنما ايضا حمامة ولما كان الجرح قد اخذ منه كل ماخذ، فقد قال لنفسه : « لو كان بوسعى أن اكل هذه الممامة ... »

عندئذ قال له صورت آت من شجرة:

- دع هذه الحمامة وأكمل سيرك.

وعندند سار الغباز، الذي كان ولدا شجاعا، لكنه صانف بعد لحظة الرأة نفسها محاطة بفراخ صنفيرة.

وإذ استوات عليه الدهشة، قال لنفسه: « إنني جائع».

لكن المراة الجميلة قالت:

- ارجوك لا تمس فراخي لأنني أعبها لما تمنعني إياه من بيض.

عندئذ مشى الخباز الذي كان فتى شجاعا وهر محتدم الشعور، تاركا الفراخ التى كانت تعيط بالمراة الجميلة. رسار ساعات طويلة ولم يترقف إلا عندما رأى امام قدميه سحلية.

ويما أن الخبار المسكين كان مرفقا جداء فقد سقط على صخرة. وعندما تمكن من فتح عينيه، وجد نفسه في البستان الذي كان القصر العظيم فيه، قدخله ، وهناك ، وجد أن صديقه يوسف قد أصبح حلاق الملك.

ولم يشعر الحلاق بالارتباح لرؤية الخبار وقد عاد إليه بصره، . وقال الحلاق للملك:

- مولاى ، لقد كان هذا الفتى اعمى ، وقد استرد بصره، ولابد أنه على صلة بالجان، إن وجوده هنا خطر،

لكن الملك الذي كان رجلا ذكيا قال له:

-- انا لا اظن ذلك.

عندئذ أشعل الحلاق النار في القصر، انتقاما من صديقه.

فقال الملك للخبار:

 انت وحدك القادر على إنقائنا. لقد تمكنت من استرداد بوحسرك، وإذا فإن بوسمك أن ترى في هذه اللحظة الخطر المحدق بنا ، وإلا فإنك سوف تهلك معنا.

وفى البستان، وجد الخباز الحمامة مع الراة الجميلة التي نحب الفراخ، وادرك الجميع سبب حزنه. ويبينما راحت المراة والفراخ تنظر إليه، هطل وابل من المطر من السماء السوداء، وأطفا الحريق الذي كان قد بدا. وسالت دمرم كثيرة من عيني الخباز على خديه عنما عرف أن صديقة الحلاق قد مات في الحريق.

> يبدر ان رسالة هذه الحكاية هي أنه لا يجب عليك أبدا أن تحمل على كتفيك إنسانا فادرا على أن يفقا عينيك. فالمر، لا يسترد بصره إلا في الحكايات التي تروي للإطفال.

ت. ب س

ر . ی

ألبير قصيرى

نحن لا نصرف الكشيس عن هذا اللاديب إلا آنه ولد بالقاهرة عام ۱۹۲۲ من والدين مصحيين وانه تعلم في للدارس الفرنسية بها. وقد قام بنشر آول إعماله الأدبية في القاهرة عام ۱۹۲۱ وهو عبارة عن ديوان شحيري باللغة الفرنسية عنوان SMO اي ولاخلاق، وقد ظهر فيه تلازه وإعجابه بالشاعر الفرنسي بوبلير. ثم كتب سلسلة من القصيص القصيرة قدمها في مجلة والاسبوع للصدي، اطاق عليها عنوان درجال نسيهم الله (اسنة ١٩٤٠) ترجمها الناشر الامريكي هفري صيلار إلى الإنجابيزية في سنة ١٩٤٥ ثم نشرت بعد ذلك في فرنسا عام ١٩٤١ باللغة الفرنسية.

فى هذه الفترة عمل قصعيرى فى البحرية التجارية المصرية لعدة سنزات منتقلاً بين بور مسجيد والوائم! الأصريكية والإنجليزية، ومندما انتجه المحرب العالمية الثانية نشر قصعيرى فى القاهرة عام ١٩٤٥ اول قصة له اسماها (البيت الذي سينهار حضاء.

ثم غادر قصيوري مصر واستقر في فرنسا من 1950 وستى اليوم، وبالرغم من أنه لم يعد يميش في مصر إلا إن كل كنيه التي نشرها في باريس بعد ذلك ما زالت شخصياتها واحداثها كلها مصدرية، وفي عام 195 ظهرت رواية دالكسال في الوادي الخصييه، كن نشر في عام 1957 رواية دالعنف والسنفرية، التي استفت في 197 جائزة جمعية رجال الأدب. وفي سنة نشر قصيري قصة طموح في الضنحراء وفي الواية نشر قصيري قطوح في الضنحراء وفي الواية الرحيدة التي لا تتركز احداثها في مصدر وإنما في بلد الرحيدين.

كل هذه العناوين التي أختارها قصيدري لرواياته تبرز اهتمام المؤلف بإخفاء ما يثير القارئ ويجذب انتباهه منذ اللحظة الأولى.

فعنوان والكسالى فى الوادى الخصيب، على سبيل الشال فيه لأول وملة التنافض التام، حيث إنه من غير النطقى أن يعمر الكسالى أى واد خصيب، فذلك يتطلب كل الجهد وكل العمل. وكل عناوين كتبه تبرز فلسفته وحبه واللفانتازيا، وهو التميير الذي كثيرا ما نجده فى كتابات.

وقعسيرى اليب ملتزم بقضايا الناس. وهر يهاجم هذا البرس الصام عكل شرقه حشي انه يعطينا له صدر! قاسمية تخاد تعمى قلوينا، وصبحته هنا، مثل الاديب الفرنسى معتقدال، هى أن الرياية تناكل الراقد فهى ترينا صفاء السعاء من نامية ولكنها ترينا كذلك الطريق المقام. وهكذا تكثر في ريايات الاصيري الصور البائسة وهلى الأخس في ريايات الاولى، أصا بعد ذلك في قد الكتشف الأديب دور النكتة التي تضحك الناس رغم فسرتها يؤلك ما سنجد في ريايات الافرد.

وقد اختار العميوري أن يضفي بعض الفدوض على كتاباته سواء من حيث الزمان أو من حيث الكان، فتركنا لا نعرف بالتأكيد أين تقع الإحداد ولا في ظل أي حكما وكان البلد مجرد ديكور هام لهذا البرس وهذا المشقاء الذين يحاريهما في كل روايات، ولكن الشخصيات التي يقدمها قصيوري في رواياته تذكرنا بشخصيات اندريه سالوق الفرنسي الذي يبرز بها عظمة الإنسان وسط الالام وكذلك حب الإنسان الخيه الإنسان بالرغم من كل ما يكابده من عناء ويصدة السية.

ويتبين من قراءة رواياته المفتلة أن محور اهتمامه يشركز في تصدور الفقر والصاجة، وعلى الأخص في المرحلة الاولى من كتاباته، وبحن نرى فيها شخصية مثل مساد كريمه وهو يؤكد في درجال نسميهم الله»، وعلى امسان قصميرى بالطبع، أن العالم لا يصتاج للاشيها، الكبيرة.. فقالوجال يقرصهم المجرع، والجوعي لا يفكرين إلا في الخبز، وكل ما يتعدى ذلك ليس إلا جنونا وخرافات».

إن قصيرى لا يقدم بالتألى أية أيدولوميات أو نظريات فلسفية ماركسية أو غيرها، كل ما يحاول أن يبرزه هو هذا الفقر للدقع الذي يحيط به والذي لا ينادي إلا بالثورة العارمة.

ويمكننا أن نميز فى كتابات قصيوى بين فترتين منصلتين، الأولى خاصة بالإعمال التي ظهرت حتى عام ١٩٠٥، والفترة الثانية رواياته الأخرى التي نضرت بعد ذلك. إذا كان قصيرى يهاجم الفقر فى الروايات الأولى، فقد أمتار في الروايات الأخرى أن يجاجم السنداجة الإنسانية وأن يقدم النكتة ركانها السلاح الذى اكتشف للثورة على الأرضاح، وذلك ما سبق أن اكتشفه موليير منذ قرنين من الرضاح،

فى الفترة الاراس قدم قصيوى شخصيات تبرز رؤيته النظمة للاشياء، فهو يغرر ضد انظم والطفيان وتأخذ رواياته دور التمريض والتبشير بالثورة، فالناس لم يعودوا فى مرحلة اكتشاف برسهم والرضا بما قسم الله لهم، بل بدأوا يتساطون عن السبب، ويعبر شقتور للك فى إحدى قصص درجال نسيهم الله، حيث بقوا:



لبير قصيرى

طم أقهم شيئا في أول الأمر.. ثم حاولت أن أقهم. من عمق هذا البؤس، شمرت وكان ثورة هؤلاء الكناسين قد رضعتني إلى أعلى كما أعطتنى شبهاعتهم قوة كبيرة وزرعت في قلبي حب الحياةه.

أصا حصيدريك الذي يظل طوال اليوم ينظر إلى الشارع وإلى المارة فهو يكتشف كذلك أن الصراع هو الذي يشكل الحياة (وذلك ما اكتشفه الأديب الفرنسى البير كامو):

والمساونة عندى تعنى الصدراع، الصدراع الآن والى الأبد مسمارية هذه القسوى الفساورة التي تصميع بأن يستجدى بابدا القسورة وأن يقبلوا هذه ليستجدى البغاء القسورية التي يومجهم، إنى العن المدوية التي لا تتكاد تزفيل لهم، قدوي يومجهم، إنى العن هذه الأحلام التافهة التي ملات حياتي بالاشباح، الواقع الاجتمامي هو الوحيد الذي مديشكل كل اعتماماتي منذ اليهجه.

ووسط هذا البؤس السائد، يبدو يصيحى من الأمل على هيئة خفل صغير، رمز الظلم الفادح كما أنه يمثل في نفس الوقت البرامة الكاملة، ذلك أن المستقبل بيديه وهو الوجيد الذي سيثار للناس.

دانظرها إلى هذا الطفل الذي يبكي. إنه لابد يشمر بالبرد لانه عبار تحت هذا الثرب الضفيف، أنه لم ياكل شيئا منذ الصمباح ولكنه يعمل كل المجزات. إنه سلحر الشد. سبقت فنسمى وانا يائس في دكاني: من الذي الشد. الطفائة هو الذي سينقذ نفسه، فهو لن يقبل هذا الميزات التقيل من البؤس، سوف تكون له ذراعان قويتان بدافع بهما عن نفسه، هذا هو ما يبشر به المجر من خولناء.

كل ذلك يفسس لنا عدم امتسام قصصيري باية أخلاقيات أو مثل. إنه يرفض كذلك إمدار أي حكم على الاشياء أو على الاشخاص طلنا يرزح العالم تحت ومائة هذا النظم وهذا الفقر.

إلى جانب ذلك يقدم قصيرى شخصيات مامشية في روايته دكسالى في الوادى الضحمييه، ولكتهم هنا لا يتوبن بجعل علم المتحدد الانتقال على اكتافهم، بل على المحكس من ذلك، فهم لا يشتكن الفقد والمحوز أن نقص الفذاء أن الكساء. وهنا تبدأ عذه «الفانتازيا» التى ستصدى في كتابات قصيرى بعد ذلك. هذا عر ما يصدود الفنان مهمى، إحدى شخصيات الرواية، حيث يصدود الفنان مهمى، إحدى شخصيات الرواية، حيث

«الفن رصده هو الذي يهمني، لذلك فالسرتك تهمني جدا، إنكم فنانون على طريقتكم. إن الناس لا يدركون هذا الجمال الذي يشم من الكسل. إنكم لمائلة فريدة!»

لكل ذلك تكتسب هذه الشخصيات الغربية الصفة الاسطورية ويكتسب الكسل أيضا دلالته الرمزية، فهو الاداة التي يستخصونها للهروب من الواقع المزيد، أي من فكرة الموت الذي ينتظرهم، والكسل هر بمثابة المجدار الذي يمميهم من الضارج ومن أخطاره الضفية، ويبين قصميرى بواسطة هذه الرواية أنه مازال في مرحلة منه الشورة السلبية التي يمثلها هذا الكسل الازام، وإذا كان هناك من يعلم بالضرورج من المنزل ويالعمل، فهو يحلم بالصمل في المصاف هي يعلم مطاوقات اخرى تشبهه وتشاركه الصلاء ومخارفه.

«إن سراج لا يرى أى عمل جدى إلا في جو الآلات. فقد كانت لديه فكرة رومانسية عن إدارة المسانع وكان

معجبا بالعظمة التي تتبثق من العمل الجماعي العظيم الذي يقومه ملايين البشره، ومع ذلك، عثما يهوب سراج من اليب لتطبقية أحلام، فهو يسقط في الشارع صريع هذا الكسل الذي اعتامه طوال حياته، إذا فالنتيجة التي ترصل إليها قصيري وأضعة تمام الوضوح، فالمعل ليس هو الحاء، بل يجب أن يحسيش المرد في هذه دالمناتزياء التي يبشر بها إنداء من هذه الرواية الفريية.

وباتى بعد نك الفترة الثانية من فكر قصعورى وهي
تتميز بهذا المعل المجويب الذي يهيد وبكاء مقتنع به كل
الاستناع وابكه بالطبع يدخل في إسلا هذه «الفانتدانيا»
التي تتمتع بها هذه الفقرة من كتاباته، فهو يبيد وبكاه
يشبح بالناس على معارساء «الشحائة»، فهو يبيد وبكاه
يمك شيئا بالطبع وهو لا يضاف أحدا بالتالى ويعيش
سعيدا مطفئنا لذلك قدم انا قصعيرى شخصية حجوهره
وهو الشخصية الرئيسية في رواية شحافرين وبكنهم
وهو الشخصية الرئيسية في رواية شحافرين وبكنهم
بالجاممة ليمارس الشحافة هربا من هذا القلق الذي

دان تعيش شيمادا، هذا هو طريق الحكمة؛ إنها حياة بدائية بدون أي ضيفوط جلس نور الدين يعلم بسعادته لو أصبح شيماذا عبرا ومتجهرها حيث إنه لم يمثلك في هذه الدنيا شيئا يخاف أن يفقده،

هكذا قد يتحرر الناس، حسب رأى قصيورى، من شعورهم بالذاة والفقر عندما يحسون باللامبالاة التى ربما تقويهم إلى الشجاعة وإلى القيم الجميلة كالحق والكرامة، وهي تشكل كل ما تصبو إليه الإنسانية.

وفي هذه الفترة من كتابات قصيري، يظهر الحل المقيقي الذي بطالب به. شهو يؤكد أن الضبحك أو النكته بعشب إن الأداة الفصالة التي يمكن أن تهيزم السلطة ورجائها. لذا يتفقد «كريم» شنوارع المينة التي لم يعد يظهر فيها الشحاذون بأمر الحكومة، فيجدها وقد خيم طبها السام والمزن مما غير شكل للدينة وأسبخ طيها جِوا كثيبًا. ويرى كريم أن هذه الفكرة ما هي إلا فكرة مجنونة تماما وكانهم يريدون أن يخلصوا الصحراء من كل رسالها!! ثم يرجع قصييري إلى سوضوع العمل ويقدمه بصورة هزلية. فهذا الذي يسبق كريم ويأخذ دوره عند الملاق ليس إلا عمارا!! وهذا شيء طبيعي فالحمار يستجق كل الاعترام لأنه عامل منتج في هذا البلد اكش من كريم نفسه! أما كريم فقد اختار أن يصنع طائرات من الورق بعطيها للأطفال لكي يمرجوا بها وهو سعيد كل السمادة عندما برى السماء تطير فيها هذه الطائرات الخليفة الحميلة السبالة، أما هيكل، شخصية أخرى في نفس الرواية «العنف والسخرية» فهو يمضى وقته في البحث عما يضبحك في أعمال الناس.. وهكذا يصبح عمله أخط عمل تخافه الحكومة وتخشاه أكثر من كل انشطة الثول.

ولى رواية معزامرة للهرجين»، يشترك منحت في مزامرة شد الحكرمة ولكن لأسبابه الخاصة، فهو لا يهتم بالسياسة حطاقا ولكنه بصاول أن يجد التسلية وسط حياته الغارغة، وحتى ضابط الشرطة «رزق»، فهو محجب كل الإعجاب بهؤلاء المهرجيين حتى أنه يقدم استقالته احتجاجا على ما تقوم به الحكومة من إجراءات

ومن اليسير أن نكتشف أن عالم قصيري عالم للرجال فقط فالرأة تكاد لا تظهر في رواياته إلا وكانها مجرد سفدر يتعاطاه الرجوا لكن ينسى مشاكك. أذا ينسى قصيري أن يمنع الرأة تلبا أن عقلا أن أخلاقا، هتى مؤسسة الزواج فهو يظهرها وكانها من مستلزمات الرجاعة تقط

هذه «الفانتازيا» تظهر في اسلوب قصيري وكذلك في اسلوب شخصياته كلها. وقد اكتسب الاديب روح المنكنة التي يشتري حتى في احلك الشرية المسري حتى في احلك اللزوف، هكذا يكتشف الناس أن «برغيت» الذي انتخبره ليمثلهم ما هو إلا حمارا! وحتى الأصماء التي يختارها قصيري لشخصياته فإنها تبخل في نفس الإطار أمثال مجداللي، ومنشيلة»، ووسارتي وابو النوبه ووسطري» ومنظيلة، ووسارتي» وابار النوبه وسطريت، ومسليمان المبيطه وارنبه».. إلخ إلخ،. وهم جميما

يستخدمون الامثلة الشعبية المروفة لكل الشعب: «القرد في عين امه غزال» «علمناهم الشحاذة سبقوبا على الإبراب».. إلغ منا يميز لغة قمنيري المصري عن اللغة الفرنسية التي يستخدما أي اديب فرنسي.

وإذا كنا نستشف أن البلد الذي يحدث فيه كل ذلك هو مصر التي مازال قصيري متطقا بها رغم ابتعاده عنها، فرأننا نرى يوضرح آنها تعتبر رجزا للمالم تهمية عنها، فرأننا نرى يوضرح آنها تعتبر رجزا للمالم تهمية مالم يتور فيه الناس ضد هذه الأوضاح المهيئة حتى يكتسبوا الكرامة والعزة والمسادة الذلك كله يمكننا أن نسجل أن فن البيس من روح قصيري خليط من الواقعية ومن حب الناس، من روح النكتة المصرية ومن الشاعرية المؤثرة.. وهو فن سيدوم إلى الأبد لانه يصور الدنيا بكل موضوعية ويكل شطافية تؤثر على القارئ غي كل زمان وفي كل مكان.



كشاف إبداع لعام ١٩٩٦ سينشر في العدد القادم يناير ١٩٩٧

التحرير



الجسوع

عندما يجوع المرء مسارً... بعد أن يكون قد صاغ وجوده المر في إيقاعات سونيتات فاهشة... يببط إلى الشارع مصاهبًا تماسته. ويجد لأهشانه الجانعة شيئًا قابلًا للذوبان.

. ا أبعد السر، عن تحرقات العشاعر والأحلام والأوصام؛ فالمثل الأعلى آنفذ هو الخبز العزيّج. ولايعسود المدر، راغسبّا فى البسصق على البسورجوازيين العابسين ولا فى التحريش بيؤخرات بناتهم الفاتنات.

فمشهد الحلرى الجميلة في محال الحلوي

بینع معدتك لذان زهیده: وسرعان ما ینسن المر، لوسیل وماری.

ودون أن ينخدع بعد بالعسناوات المستحيلات يحلم القلبه، الذي صرعته رغبة متضورة ... بالنكهة المعبوبة لحساء ملائكي.

(1977)

ت ۽ ب . س



قتل الحلاق زوجته .

هذا هو ما حدث في «الزقاق الأسود»

توقف هشقتور السمكري عن إصلاح إبريق الحمام بجلس يفكر في هدره. ولكنه لم يذهب بعيدا في تأسلاته، فحياته كلها كانت هنا في الدكان رعلي مقرية منه. وأها حياة معلة لا نزينها أية أحلام. لذلك كرهها وأختار أن يفكر في شيء أخر.

ركن تفكيره أولا فيما يشغل الناس في المارة باكملها ومن الإجابة على هذا السؤال المعير: كيف شرح «سعدي». الملاق القبول، في إعطاء السم لزرجته ولكن تفاصيل هذه الجريمة الشنعاء كانت تنقصه، فالمسالة كلها غامضية كل الممرض. المي يقولوا إن البوليس قام بالقبض على بعض زبائن السكين «سعدي» لمدولة «سنوايتهم عن المعادث كل مسب درجة علاقته بالمطاق وقد اعتبر أقوال احدهم، «فاررسي»، صاحب الملم الشعبي، أقوالاً مثيرة إذ حكى أنه قال للملاق غم، يوه من الإباء:

- يا سعدى يابني، الرجل الذي يستطيع أن يتخلص من زوجته سيدخل الجنة ولا ريب.

هذه الكلمات وإن كانت تنم عن المكت إلا أن الملاق قد فسرها تفسيراً خاطناً. وعلى العموم فليست هناك اية جنة الآن يمكنها أن تقبل سعدى بها، إزاء هذه الأقوال، اضطر البرايس أن يتحفظ على سعدى في السجن شائه شبأن قائل عادى.

مسكين انت يا سعدي: (قال شقترر لنفسه في حسرة) أن أجد الآن من يحلق نقني بمهارة مثلك، ويرغيف العيش
 الوحيد الذي كنت أعطيه لك شنأ للحلاقة! ماذا يكون مصيرنا أو أن كل الرجال الذين يشيهونك بخلوا السجن مثلك؛

ولما كان لم يسبق له ابدا دخول السجن، جلس شقتور يتسابل عن نظام السجن رعن الآلم التى يتحملها السجين وأهمها الوحدة القاتلة. لم يكن لديه فكرة محددة عن كل نلك، لذا كف عن الاستنتاجات وشرع ينظر إلى الحارة.

كان عامور النور رقم ٢٣٩ الوجود أمام الدكان يضغي بعضاً من نور الحكومة على الحارة يقف أحيانا أحد المارة وهو في طريقه البيت برجهه البابعت وسعة هذا القيس من النورحتي يتأكد من أنه ما زال حياً أو لينظر المرة العاشرة إلى قطعة اللغود التي أعطاما له مصاروخ، القهوجي، وكان مناك أيضا بعض الكلاب المنالة تحوم في الحارة ويظهر للعيان جوعها وهزائها ومرضعها، كما كانت هناك دائما المراة تسب الرلاما بصرت جهوري حتى يسمعها الناس ويعلموا أنها تهتم بتربيتهم، وكانت القانورات تسود في الحارة وسط كل هذا وفي كل مكان.

ما اقسى هال الفقير عندما يفاجئه وقت الفراغ لذلك أراد شقتور العوبة لممله ولكنه رأى، في نفس هذه اللحظة، الطفل واقفاً عند باب الدكان وهو يحمل تحت إبطه حرّمة من البرسيم اشتراها لتره من السوق. ظل الطفل ينظر إلى أبيه بعين حريفة ويعتاب شديد وكانه يريد أن يذكره بشيء هام.

- _ ماذا العشيرت يابني؟
- هذا البرسيم سياكله الخروف يا أبي
 - ۔ ای خروف؟

رغم أنه كان على وشك البكاء بلع الطفل دموعه وشرح لأبيه الذي حطمه البؤس والمصير القاسي.

- غروف العيد يا أبتاه. هانذا اشتريت له البرسيم. لم يبق إلا أن تشتري أنت الخروف.

كان الواد قدراً ولكنه كان جميلاً وهو عار تمت ردائه الذي يشبه لونه لون الأرض، تنطق كل قطعة من جسده بالحزن.

نظر شفتور إلى ابنه مشطقاً ولكنه ظل مسامتاً. لم يبق في عقله الصائر مكان لألم جديد، ولكنه شعر بالأسى فقد ادرك أن هذا الطفل، دمه ولحمه، ظهرت عليه علامات البؤس الحقيقى الذي لم يره حتى الآن والذي سيبقى مرتبطأبيؤسه هو. إلى متى؟ سيكبر همه معه حتى اليوم الذي سيضطر فيه لتقاسم هذا الفقر مع ابنه هو، فالإنسان لا يمكن أن يتحمل وحده كل هذا. إن سلوى الفقير الوحيدة هي الا يترك بعد موته اطفالاً فقراء.

- ـ العيد ليس لنا يا بني، فنحن فقراء.
 - بكى الولد بكاء مرأ وقال :
 - .. مالى أنا؟ أريد خروفاً.
 - كرر شقترر جملته:

- ـ ما نحن إلا فقراء!
- _ ولماذا نحن فقراء؟

جلس الرجل يفكر قبل أن يجيبه. هر نفسه بعد كل هذه الاعرام، لم يكن يعرف الإجابة على هذا السؤال. فهذا الحال يرجع إلى قديم الزمان، حتى أنه لم يكن يذكر كيف بدا. ظل يقول لنفسه إن فقره هذا لم تكن له بداية حيث إنه يرجع إلى ماقبل نشاة الإنسان، وقد تملكه هذه مواده دين اية مقامة منه لأن هذا الرضع كان مكتوبا عليه وهو ما زال في بطن أمه.

كل الطلل عن البكاء وظل ينتظر التفسير. كانت دموعه مثل كل دموع الأطفال الفقراء الذين تضدعهم الحياة وتودي باحلامهم.

- _ اسمع يا بني، اجلس في ركن من الدكان ودعني أعمل. إذا كنا فقراء يا بني فهذا لأن الله قد نسينا.
 - _ الله؟ ومتى سيذكرنا يا أبى؟
 - إذا نسى الله احداً يا بني، فسينساه إلى ابد الأبدين
 - _ ساحتفظ بالبرسيم بالرغم من كل شيء.

أشذ الولد حرّمة البرسيم ورضعها في ركن من الدكان وجلس بجوارها ثم عاد للبكاء لأنه طفل صفهر ولأن هذه هي طريقته الرحيدة للثورة ضد هذا العالم. هكذا أدرك أنه وحيد في هذه الحياة بأن تحيطه أمور غامضة مخيفة.

عاد الرجل إلى عمله فقد المنه رؤية هذا الرجه الصدغير الذى تنطيه الدمرع. ولكن ما جدوى عذابه هو أو عذاب كل الناسر؛ المهم هو الا يتنائم المظل بعد الآن. المت عليه هذه الحقيقة الهامة. من الذى يمكنه أن ينقذ الطفل؟ ظل الرجل يشكر وهو يمعل، يفكر في للوت وكانه الخلاص الوحيد. لذا تمناه لنفسه ولزرجته ولابنه ولكل سكان العارة.

من الشماويش محباش، هى هذه اللحظة بهم يتمخطر بعظمة كمادت، وقف الشماويش أمام الدكان والقي نظرة على الرجم المبدئ والمقي نظرة على المبدئ والمقي نظرة على المبدئ المبدئ

سكت شيقتور سكرتا مربيا وهو يتفافل عن وجود الشاويش. فهو مازال يفكر في أمر هذا الصلاق غاداً أعطى مسعدي السم لزيجته؛ بلح عليه هذا السؤال وكانه وحده سبب كل المصائب ، لقد علمته جريمة الصلاق أين يعكن ليد الإنسان أن تعمل وإى الجراتم يمكنه أن يقترف دهاهو الرجل يقتل زوجته لماذا؟ لابد أن سعدى يعلم السبب. سازوره يهماً في السجن وسوف يضبرني عنه أما الآن، فلم يعد يفكر في شيء لانه ما زال ينتظر وكذلك الشاريش جملش الذي ينتظر سبياً لا يعلمه أحد، انزوى الطفل في ركنه فوق حزمة البرسيم في الوقت الذي زحف فيه فأن صغير بجوار الحائد. هم الشاريش بالكلام بلكته شمر فهاة بالفشيان وكانه شم رائمة كريهة، لاشك أن هذا الشعور يعرد إلى هذا الحزن الذي غيم على هذا الدكان والذي تعدى كل العدود. أما عامو، النور رقم ٢٧٩ قف طل ينير الكان دون أو اعتبار المستقيدين منه.

سريعاً ما تمالك الشاريش نفسه فلم يكن عاطفياً أبدا بل إنه اقتنع أن ضعفه هذا يعود. إلى الإرماق فقد تشاجر ليلة الاسم مع نفر من جادمي الشعارية و فقد تشاجر ليلة الاسم مع نفر من جادمي الشعارية و فقوا بالماليين بعدم المالية عنداً أغيراً من هزالا الكناسين؟ لا يمكن أن يقوم أي رجل يعمل أكثر الكناسين؟ لا يمكن أن يقوم أي رجل يعمل أكثر إجلالاً لذلك لابد من أنه سيئال جزاءه بالترقية في عمله لماذا يضطرب إذاً أمام منظر هذا الدكان؟ لم يعد يقهم شيئاً. بدأ هي التناسين كل حكان حتى وجد شبالته في حزبة البرسيم، فابتسم وقال :

ـ هكذا يا شطقور يا والدى اشتريت البرسيم لتغرى به الخروف؛ اتظن أنه مثل الفار يقع فى المصيدة؟ أقسم بشرفى أنك جننت يا رجل؛

أفرع صوبة المدراصير التي كانت تعشى في الدكان إلى جحورهم. بعض الأواني المديدية المشتوقة كانت تبرق في الطّلام حيث إن ضوء العامرد القابل للدكان هو وحده الذي ينير المكان.

وقف الشاروش أمام الباب رسد هذا الضوء؛ اما شقتين فقد خلل صامناً. إنه لا يريد الكلام مع هذا الرجل فقد كان
يعرف مدى قسوته، كما أن الكلام سيعطله عن عمله وهو يويد الانتهاء من إصلاح ما بيده حتى يتمكن من العربة إلى
داره. كان الهج قارساً وعلى الأخص بالنسبة لمباذا الطفل العاري اللهم إلا من هذا الجلباب بالقسرة هذا الزمان الذلك لم
يقو شقتور على شيء واحس وكنك يحمل هذه الليلة ثقل حياته كلها على كتفيه. إن مساله البرسيم والخرويه هذه قد
تعدت حدود، تحمله. أذا ظل يفكر في الطفل، أما بالنسبة له، قلم بعد للعيد أي معنى «إنهم يتحدثون عن العيد ولكن في
المقيقة لم يعد هناك عيد، غاذا قدم سعدى هذا السم لزيجته هذا ما يجب أن يشغل الناس؛ لن يكرن هناك عيد طالما لم
نعرف غاذا قتل سعدى زيجته؛ هكذا عاويت جريمة العلاق المتجول، بعد أن تعدى كل هذا البؤس واجتهد في التفكير في
هذا الشأن، نهره الشاويش:

۔ الن تجیبنی یا حیوان؟

أدرك السمكري أهميه امتثال لهذا اللعين الذي يمثل السلطة. فعنده ما يكفيه من مشاكل. نظر إليه نظرة منكسرة وأجابه بصبوت كله أدب؛

ـ نحن خدامك يا شاويش جحاش؛ اسمح لي أن أخبرك أن تشريفك لنا قد زاد من قيمة هذا الكان.

هذه الشعبة التي قالها بصوت يثير الشفقة زادت من كاب هذا الدكان فثلاثتهم كانوا يعيشون لحظة لم يعوبوا يؤمنون فيها بشيء.

الشاويش جحلش يجسد القسوة الكريهة، القسوة في خدمة السلطة على هذه الأرض، القسوة التي ينفع الناس شغها، فهى لم تعد ملكاً له لانه باعها لاناس أكفا منه يستخدمونها لإدلال وتعذيب جدرع الشعب الطحوبة، لم يعد فعلاً مالكاً لها فقد كان من راجبه أن يسوقها ويرجهها حسب الإرشادات التي لا تتسم إلا بالفظاعة.

كانت الدينة زاضرة بمخلوقات عديدة لاصلة لها بالمكان ولا بالأصواء. فهم يمشون وسط هذه الانوار وكاتهم ظلال
يملؤها الشوف. ينظرون إلى هذه الأشياء الجميلة بميون الحيوانات التى لا تفقت شيئاً. كانوا يحملون معهم أحياء هم
للطحونة ويؤسهم المنفر، كنت تراهم وكاتهم جروع مقيلة. إذا طريمم الناس فهم يصمرون على البلاء هنا، يجذبهم الهطاه
المكان الساحر سبب صدام وكاف هو الجروء، وهو الشيء الوحيد الذي يقهمونه جداً. كان عندهم كبيراً حول المطاعم
المكان الساحر سبب صدام وكاف هو الحرف هو كل شيء بالنسبة لهم لا يريدن غيره ملم يحلمون منذ اجبال عديدة
والأماكن التي يتناول فيها الناس الطعام. فالأكل هو كل شيء بالنسبة لهم لا يريدن غيره ملم يحلون لها الندم للتأصل في
باي عيم، أخر. كانوا أجساداً بلا روح. أما للنينة فكانت ثن من قلهم ومن رؤيتهم وكاتهم يمثلون لها الندم للمي المناس
هذه الأرض، ومع ذلك فهم لم يطلبوا الموجة تصميمهم على مواصلة الحياة.

إنهم الآن في أعلى شارع فؤاد الآول وبجانب محل لاحنية السيدات على وجه التحديد. إنهم مجموعة من كناسي الشمارع فإند المتصفين بعضهم بجوان الشمارع بلتمسون بعض الراحة في انتظار وصول الإخرة الذين سيتناويون معهم العمل، كانوا ملتصفين بعضهم بجوان بعض، لا لكي يعصلوا على المناسب كانوا اكثر الناس بإنسا في المالم، وإذا كانوا عادة صامتين إلا انهم اللية يشعرون بأن حياتهم لم تعد مالوية. شمء ما يحركهم ويجعلهم يتكلمون ببعض التصميم، لذلك فاليرم أصبحوا يشعرون بأن حياتهم لم تعد مالوية. شمء ما يحركهم ويجعلهم يتكلمون ببعض التصميم، لذلك فاليرم أصبحوا يعدها رجالاً بعمل المناسبة على المناسبة عليهم بن يحلموا بحياة أفضل. هي يدركوا إلى أين تلخذهم هذه الاحلام فالطريق طويل وهم يرتمشون الآن في أوله؛ لأن سيقانهم ترتعد وعيونهم كذلك قد تعويت على الظلام من كثرة ما مرد عليهم أيام ساكنة بالحركة.

هاهم على الإنرين وكتهم قد نجرا أخيراً من بلد التهمتها المجاعة، يرتدن ملابس جديدة ولكنها ملابس موسم أخر، فهى مصنوعة من قطن خفيف وقد اهدتها لهم الإدارةالسنياتة في منتصف ديسمبر، ومنهم من كانوا حفاة القدمين، ولما كانوا يشمعها في البرد و فقد بداوا يسمطون الواحد تقل الآخر بطريقته الخاصة، كان امدهم احيانا يعرف ورقة ويشملها ثم تضعد بعد أن تملأ الجو بحرارة وقتية وتظهر وجوههم الأدمية المفيقة، كنت تراهم مجتمعين وسط هذا الشارع التظيف الذي يسمو فيه التعدن، مما يحتك على الصراخ وربما على طلب النجية، أما هم، فإن هذه اللامبالاتة التي تصطفح من كل جانب كانت تعدم تمديراً إذ كانوا وحدم هنا فحد هذه السلطة الذين التي جعلت من كل مفهم عدواً وحرمتهم من كل جوانب كانت تعدم تمدير تدييراً إذ كانوا وحدم هنا في هدد هذه السلطة الذين التي جعلت من كل مفهم عدواً وحرمتهم من دورهم كمخلوقات أدمية وجعلتهم جميعا مخلوقات من الدرجة الثانية. لم يكونوا في انتظار أي مساعدة من أحد ولم ينصنوا إلى أي صوت غريب فهم لا يسمعون إلا صوت ثورتهم الخافت.

كانوا كانما يتأسرون على أنفسهم رغم أن مشاوراتهم كانت تصطيغ بالحرص والأم. هكذا كانوا يتأهبون لتحقيق ثورتهم وهم متردون، يحكون أجسادهم بحركات واسعة ويومسقون بهدو، شارع فزاد الأول، في هذا المؤم، هذا المؤم، قد اهتزت مسعمته فهذا الجمع لم يظهر بعظهر جميل، بل بالعكس، فهم يشرون الأسس، أما الشارع فكانه يريد أن يتخلص ويأى ثمن من كل هذه الحثالة، فكل ما فيه يشير إلى عصبيته: فالركبات الكوريانية كانت تتربع بعموت عال، وفي الجانب الأخر من المارخ انتلعت في المقهى مشاجرة مساخية.

أما الصبية من مدرسة الشحانين فقد كانوا يضايقون المارة كما كانت الاتربيسات تجرى مسرعة بممولتها من المخلوقات والأحلام، وكانت هناك رغبة ملحة في إيجاد راحة للذهن والبال. لذا كان لابد وأن يموت هؤلاء الرجال، فالمدينة كلها تريد أن تتمتع بهمونها المفجل.

اما الكناسين، فلم يكونوا مدركين لفظاعة التأثير الذي يسبيه وجودهم فى الشارع. إنهم أمروهم بكنسه وهو بالنسية لهم خطر مبهم رغم أنهم خدامه المطيعون، لم يتصرووا كيف يكون الشارع بدونهم وتكسوه القانورات ولم يدركوافضلهم عليه وإلى أي مدى كان مدينا لهم ينظامه وجماله. أما الليلة فقد كانوا مصرين على عمل أي شمر، لكيلا يموتوا جوعاً.

تجراوا لأول مرة في تاريخ حياتهم، بل ظنوا أنه يمكنهم أن يتجر أوا ويظهروا شكلا من أشكال المثالية. هكذا رأوبتهم هذه الفكرية المجنوبة التي كانوا يتقاضونها يومياً مده الفكرية المجنوبة التي كانوا يتقاضونها يومياً لم تكن تكفي لميشتهم ولا حتى لمجتوبة المنافرة المرافقة فريض في اليوم. كانوا يقاضوا أن الألاقة قريض ونصف يرمياً في انتظار تحقيق هذا الهيف دون ونصف يومياً سسمت لهم بحياة أمتم. كانت فكرتهم هذه في مرادم الأسمى وقد ظلوا في انتظار تحقيق هذا الهيف دون المحتوب ولكن بنظرة كلها تصميم. لن ينهي حالة الظل هذه إلا وصول المقتش بدراجت وهو الذي اختاره لنوصيل مطالبهم للمسئولين وهوالذي سياتي الليلة بالرد. ولكنهم لم يشقوا فيه ثقة كبيرة لأنه يشتم مركز أكبر وينتمي إلى شبدة أخرى، طبقة المؤلفة، بأراثهم الفاصة عن الإنسانية. لذلك قرروا في حالة عدم نجاح مساعيهم أن يتركوا له حالهم وكذلك الدول الكنس وكل الشيارع.

فليكُتسه وحده هكذا صباح احدهم وهو ينتصب واتفاً، تتحدى بلابست كل تراحد الجمال التي يعرفها سكان المدينة. فلم يعد هذا الكناس في ثررته ضد هذه الحلل النفيفة إلا أن يرتدي فرفها مدلاية، روجته!! كان قد وفق توفيقاً كبيراً لدى رسلالة الذين يعتبرونه قائدهم. أمري يقال فيان هذه العقلية الجديدة عند الكناسين كنادت ترجم إلى جسارة هذا البرجل فقد كان يعب الأفعال ويحققر السلطة ويؤمن بثن من واجب الإنسان أن يأخذ حقه بنفسه، هذا هو مندرس الذي نعلمه من يقور المدقع، كل جزء منه يطالب جمياة أفضل وهو يحس إحساساً وأضداً بمسيرة وبصير ريدلائه، كان هو الرحيد الذي يمكنه

177

الحركة بيسر بالرغم من وضمه الخانق. ٌقد وضع جميع مژلاء الرجال الخانفين كل امالهم فى هذا الرجل فهو بيدو وكانه يمثلك القوة التى سوف تهزم جلاديهم. اخبرهم :

ــ هاهو قد ومثل

ثم خلع ملامته ووضعها حول وسطه مثل الحزام فقد كان يريد أن يتحرد من كل القيود فالعركة قادمة.

وصل المفتش على رأس مجموعة الكناسين الأشرى. وتفوا جميعاً أمام صحل الأحذية. أعطى الرجل قو لللامة الأمر لزملاته بالوقوف لمقابلة المفتش الذي كان يعسك الدراجة بيد ويسك بالأخرى عصا رفيعة ويدا بإعطاء الأوامر. ولكنه أدرك بسرعة أنهم أن ينصاعوا له لانهم ينتظرين شيئاأشر فتوقف للحظة حتى اقترب منه الرجل دو الملامة وهو يبدو كبيرا ومنسطا وكانه مرج البحر الهائع فهو جاهز للمعركة. سأل للفتش :

_ مادا فعلت لنا؟

لم يجبه المقتش بل استند على دراجته رغاب في صبياغة خطابه الذي اراده قصيراً وقوياً. فهو لم يئس أنه يعثل السلطة وإن قوة كبيرة لا مثيل لها تحميه من أي خطر. إذا صرخ فيهم قائلاً:

_ اسمعرا جيدا. كرد على مطلبكم، طلبت منى الإدارة أولاً أن أخبركم أنكم مجموعة من الشواذ وأن موقفكم هذا الذي يضالف الوفاء سيجلب لكم أقسى العقاب. فقد أرتضت الإياره منذ أقل من شهر أن تجيب حاجبتكم للتائق بأن تظس وتمنحكم رداءً جديداً. وها أنتم اليوم تتجاسرون وتطالبون بزيادة المرتب لذلك أكرر لكم، وهذا بالأصالة عن نظسى فقطانكم مجموعة من الشواذ.

ما هدت بعد ذلك شيء فظيم. فقد رفع الرجل ذوالملاء هذا الفتش وقذف به ناصية فترينة محل الأهدفية. وقف الكتابين متسمرين من الدهشة وادوات الكتس في الديهم. قبل أن يغيفرا من الفاجئة ظهر في الأفق الشاويش جعلش ثم جاء من كل هذب وصوب جذواء أغرون وانخجرت المدركة حوالي ربع الساعة ارتمدت فيها الدينة من المفضي، مها زاد الطين بلة أن هذا الوقت كان وقت خرج المسارح وتسامل الناس ما السبب الذي أتى بهؤلاء الكتابين إلى هنا بمطالبهم القنون من المسارح وتسامل الناس ما السبب الذي أتى بهؤلاء الكتابين إلى هنا بمطالبهم القنون من المسارح والدف داخل معاطفهم شعروا بالاشعمتراز أمام هذا المنظر وقلدرا تفازلهم ليضاء الما شعرت به من غضب أمام ثورة الكتابين التقاريش جدائل القريش وكان لسيدة أغمى عليها لهول ما شعرت به من غضب أمام ثورة الكتابين انتهى كل شيء لمسالم الشاويش جدائل الذي اثبت وكشية زائدة في هذا المؤقف.

اسا الزقاق الاسود فقد كان هادنا يسود فيه البؤس بطريقة منظمة. فلم يكن بحاجة إلى أن يثور لانه لم ير أي ترف حرله ولم يشمر سكانه بأي حقد او غيره بل حالوا قدر طاقتهم الإبقاء على فقرهم في مسترى الفقر العام. ظهر السمكري وكانه يهتم بالشاويش وساله عن الاشبار فقص عليه جحلش قصة الامس وكيف أنه ومده قد قضمي على عدد كبير من الكناسـين. ولكنه تمادى في سرد القصة حـتى أنها لم تعد مفهومة نهر لم يعد يعرف لماذا ضرب الكناسون للفتش ولا السبب الذي جعلهم، وهم الطيين الهادئون، يغطون ذلك. ساله مشتور :

- ـ وما السبب الذي دعاهم لذلك؟
- لا يمكنني أن أجيب على سؤالك يا رجل. هذا سر. يحب أن تعود لأعمالك .. السلام عليكم.
 - صاح شقتورت يا شاويش جحلش، اخبرني بربك لمادا فعل الكناسون ذلك؟
 - ـ مشرقي يا رجل، لقد خرفت الم اقل لك أنك تخرف. ماذا يهمك من أمر هؤلاء الكتاسين؟

ومضى الشاويش وعاد شقتور إلى أفكاره وتأسلاته. جامت ثورة الكناسين هذه وزادت من حيرته يجب أن يبحث عن الصلة التى تربط بين هنين الحدثين المختلفين إذ أن السبب واحد فى مخيلته. جريمة سعدى وثورة الكناسين لهما أصل واحد ولا ربيب.

ولما كان عليه أن يفلق الدكان، وقف شفترر وغير مكانه وسيقانه ترتعد. لم يكن متقدماً في العمر ولكنه كان مقوس الظهر لا من عدد السنين ولكن من الإرهاق الذي تملك كيانه ورض عضمال لا عمارج له يتشلب عناية خاصة. جمع شهتور بعض بقايا من الحديد الابيض والتي بها في ركن رشرع في تنظيم الكان. لم يكن الفقر يضايت فقد كان كبيراً واسعاً يمكن لشقترد أن يمتري فيه بكل حرية . كان كبيراً إنساء يمكن أن يخترقه من جانب إلى آخر دون أن ينتمس واسعاً يمكن أن يؤدر عليه. نظر شفترر إلى الطفل الذي الذي عدد الغروة فقط أن هذا الفقر يمتلك الكبير، فهو برس غني لا يقدر عليه. نظر شفترر إلى الطفل الذي سنئول إليه هذه الغروة العائلية !! إيقظ الرجل المنابع دون أن يدرك حجم وإمكانات هذه الغروة العائلية !! إيقظ الرجل المؤدر المنابع !! المنابع الذي يهاجمه البرد إذ كان الرداء قد انتصبر عن جسده :

- علم يا صغيرى، قم، نحن عائدون إلى الدار.
- نظر الطفل إلى الدكان الضيق وبحث عن حلمه ولكنه لم يجد إلا وحدة مظلمة تهاجم قلبه الصغير. فقال:
 - _ يا أبي، سآخذ البرسيم.
- وخرجا الى الزقاق. مشى الرجل فى المقدمة وهو يفكر فى أمور أكبر من طاقته. أما الطفل فتيع والده كالنائم وجزمة البرسيم تحت إبطه.

لم يكن يضىء الزفاق إلا بضعة من النجوم وكانت السماء قريبة ترمى ثقلها على اسطح الأكراخ التي تقوم وسط هذه _ الأرض الطبئية. انتهت الحارة في ساحة خالية فيها خيام مدرب القرود والساحر. دخل شفقور وولده حارة اخرى تنزل بانحدار متهجة صوب قهرة مصاروخ». وقف الرجل ونظر إلى داخل القهوة ميث وجد لدهشته دماروسي، الذي كان يظنه في السجن جالساً وسط مجموعة من شخصيات الحي. أما صداهب المطعم فقد كان يبخن الجوزة وكانه يراس هذا الحفل الحزين، والجميع من حوله في هالة من التركيز والله وهذه يعرف فيما يفكرون.

اطلق إذا ألبرنيس سراح هاروسى ؛ لايد وانهم تاكدوا أن سعدى لم يعط السم لزوجته لكى يدخل الجنة كما ألم له صاحب الملعم ، بجب أن يكون هناك سبب أخر وأعمق لجريمة الصلاق ، ومن الجائز أن يكون سبباً بسيماً بإكنه لبساطته غير معروف ويريد سُدَّيْر أن يعرف باي ثمن، فكيات كله يعترق شوقاً لموثقه حتى أنه يعلم أنه سيشمر بالراحة بعدها، فكل سنوات الفقر كانت تشتاق لهذا، نادى شقترر على صاحب المعلم الذي خرج من القهوة وكأنه يظن أنه الجن نفسه. الماك شقترة من الماكات على الماك شقترة بكانه يظن أنه الجن نفسه.

- _ هل أنت مشغول الآن؟
 - ــ نعم غاذا؟
- _ تعال نمش معا. أريد أن أتكلم معك.
- _ ارجو الا تطلب منى أيه نصائح فلم أعد استطيع الكلام. لقد قطعوا أساني.
 - _ من الذي قطع لسانك؟

ـ لا يمكننى الإجابه على سؤالك. الم ترنى جالساً مع هؤلاء الرجال. لم نعد نتكام، وسوف نتعلم كيف نعيش بعد الأن بدون كلام. ادرك تسقتور أن مساحب المطعم لم يعد يرغب في أن يتّهم بلى تهمة وأنه لن يقول شبيسًا طالما لا يشمعر بالامان لهلفذ الرجل من ذراعه وترجها سوياً ناحية الأرض الفضاء.

تيمهم الطفل بهدوء. كان يمشى مهموماً تميساً، متابطاً حزمة البرسيم وهوبؤمن، في كل خطوة يخطوها، بانه سيهابل خروف الأحملام، ولكنها كانت كلاباً ضبالة فهم يكثرون في هذا المكان الزاخر بالقمامة والقائورات، وكان مدرب القرود قد روض البعض منها رفق منها نجوماً مشهورة. لم يكن الليل وهده هو الذي يعدل المكان ظلمة، اجار إنه الليل ولكن هناك كذلك ما هو أسود من الليل، هي الروح اليائسة للناس توقف شقتور ومعه صاحب المطم عندما أحسان أن السماء الحرة فوق السيهما وإن المكان متسم حراهها. كان المساحرهناك واقفاً غوق سطح عشته يجرى بعضما من سمره المجيب وكان الهواء يصمقر وكانه يريد أن يطرد كل هذا البؤس برائحة الكريمة بعد أن زرج هنا منذ قديم الزمان، كانت الرائحة مزيجا من رائحة فضالات الإنسان ورائحة حيوانات ميتة، واتحة قوية وغامرة اقوى من الهواء ومن السنين.

- _ الن تخبرني بسبب هذه الجولة؟ ماذا تريد؟
- _ أريت أن أسالك لماذا قدم سعدى السم لزوجته؟

- لا مخل لي بهذا. لماذا تسالني انا؟ اتنان انني أبوه وأمه؟ يكفيني ما جرى لي من مصائب. دعوني لحالي.
- سكت هاروسى ونظر إلى الأسام، راى الطين والمشش وكذلك هذه التعاسة الصناعدة من جوف الأرض كما رأي السناءالتي تعتمن كل شيء وقال بصنوت خفيض وكانه ليس صنوته:
 - _حقاً: لماذا قدم لها السم؟ لماذا؟
 - _ أترى. أنت أيضا تتسامل بخشية. أتعرف يا هاروسي أن الكناسين قد ثاروا وضربوا المفتش؟
 - ۔ متی حدث ذلك؟
 - _ مساء أمس. الشاويش جملش هوالذي اخبرني بذلك.
 - _ ألم يقل لك السبب؟
- ـ لا بل قال إن هذا يعد سـراً واننى يجب ان امتم بشـئونى. وقد تركته يتكلم لانه فظ غليظ القلب ويمكنه ان يؤذيني. ولكن كل هذا في غاية الغموض وانا اريدان اعرف.
 - ماذا ترید أن تعرف؟
 - الصلة بين جريمة سعدى وثورة الكناسين.
 - اتظن أن هناك علاقة ما بين هذين الحدثين؟
- ـ علاقة، لا أنفر. ولكنها إرادة واحدة، إرادة بسيطة احسبها حولى فى كل مكان ولكنى لا استطيع أن أتبينها يجب أن نتحد لنصل إلى معرفتها، نحن وزرجاتنا والالدنا. سوف تدخل فى قلوينا وستكون قوية بداخلنا وستكبر بداخلنا. عندنذ لن تستطيع تلارينا تحملها، سوف نقوم بأنعال قد تكون مجنونة اليوم ولكنها ستكون عادلة.
 - عل انت واثق من ذلك؟
- ــ الماذا تساقني إذا كنت راثقا؟ اترى الطفل هناك؟ اترى حزمة البرسيم؟ إنه كان يريد شراء خروف العيد وأخبرته اننا فقراه فبكى وفكرت أنا : هانا قد وصلت إلى منتهى البؤس، ثم راودتنى ذكرى جريمة سعدى هذه التى عذبتنى وتعلقت بجسدى، ثم جاء الشاروش جحلش وأخبرنى بقصة الكناسين التى لم استوعبها فى بادئ الأمر ثم حاولت أن أفهم. من قاع هذا البؤس، احسست أن هذه الأفعال وشجاعة هزلاء الرجال قد رفعتنى إلى أعلى ومنجتنى الفوة وحب الحياة. لا أعرف كيف أشرح لك ذلك. إننى عجوز ولكن كل هذا لم يولد عندى إلا الليلة.
- _ يا شقتور يا أخى؛ إننى خارج اليوم من السجن وينتابنى الإرهاق حقاً لم أعد أفهم شيئًا ولكنى ساقول لك ما عندى. منذ لحظة أشرت إلى بالنظر إلى هذا الطفل وحرمة البرسيم لكى تجذبنى ناحية ظبك المريض، بمورك ، انظر إلى معرب

177

القرود هناك. أرأيته أنه ليس ابني، إنه ابن ساقطة ولكن، كلما رأيته، يثير في نفسى نفس الفكرة : لماذا لا يوجد مدرب للرجال؛ يمكننا في هذه الحالة أن نعرف ما يمكن أن يلمله الرجال.

- .. أعلم ما يمكنهم أن يفطره.
 - أخبرتي بالله عليك.
- _ أعرف ذلك منذ الليلة فقط
 - _ هاری ما عندای،
- _ يستطيع الرجال أن يقدموا السم لزوجاتهم ياهاروسي كما يستطيعون أن يثوروا وأن يضربوا المفتش.
 - _هذا لامعنى له.
- ــ بل له كل المعنى، إننى أرى الأمور وأضحة الآن، وأضحة لدرجة تثير خوفى حزمة البرسيم هذه هى السبب، لقد كنت نائماً وسط هذا الفقر، منتبضاً لا افكر فى طرده فإننى لم اكن أشعر بالحياة إلا فى وجويه . ثم ها هو الطفل بأتى إلى بحزمة البرسيم فيصبح الفقر فوق كل احتمالى، لذلك ثالت وكانهم قد فتحوا عينى حتى أرى ما يحيط بى، حزمة البرسيم هذه اعطتنى معنى جديداً للحياة.
 - ـ أية حياة؟
- _ لا يمكنني أن أجبيك، فهناك في الجو أشياء ستحدث لتبين لنا أن دمنا هذا ليس دماً بارداً. مازال فينا الكثير من الحرارة ومن الحياة. حرارة تفعل المجزات.
 - _ هل نريت أن تمبيح ساحراً؟
- ــ لا، لست أنا ولكن أنظر إلى هذا الطفل وهو يبكى، لا شك أنه يشعر بالبرد فهو عار تحت هذا الرداء كما أنه لم يأكل منذ الصباح ، ولكنه هو الذى سياتي بالمعجزات،هو ساحر المستقبل. كنت أتساط منذ لحظة وأنا يأنس فى دكاني، من سيئقذ الطفل؛ سيئقذ الطفل نفسه، لن يتقبل هذا الميراث الثقيل الذى سوف يثول إليه من الفقر. ستكون له فراعان قويان يدافع بهما عن نفسه هذا هو مانستشفه من الجو حولنا أتسمعه ياماروسي؟

زحف الصمت بعيد أحتى الحواري الليئة بالطين وتوقف صوت الهواء وأصبح فقر الدنيا وكأنه في أخر عهده.

C . 1 : 0

ايمان عبد الخالق بدوي

أندريه شديد

كتب الأدبية والشاعرة الفرنسية المصرية المؤلد هذه المجارة في أحمد أعصالها حيث أكنت «رواياتي - تعور ألفيها أخلية أغلبها في مصد حيث تقال الرجوء والمناظر مقرية إلى عليه، وقد واحد أندريه شديد في مصر عام ۱۹/۹ في مدينة القاهرة حيث التحقت بمدارسمه الفرنسية، وبعد فتره قضتها في لبنان عادت إلى مصر واكملت دراستها في الجماحة الأسريكية حيث حصلت على شهادة في الجماحة الأسريكية حيث حصلت على شهادة الليسانس في الأدب الإنجابين عام ۱۹۶۲.

وفي عام ١٩٤١ تزوجت الابيبة الناشئة من دلوي شعديده وسافرت صعه إلى باريس كي يستكمل دراسته في محيد باستير واقامت الاسرة هناك بعد ذلك. وقد اشارت في كثير من آماديثها إلى أن مدينة القاهرة ظات عزيزه عليها ققد ولدت بها وقضت بهوار نيلها اسعد ايام طفراتها وصباها. وبالرغم من غيابها الطويل عن مصدر فقد ظات رواياتها تفرح منها رائصة ارضها نظمية بعطر نيلها القصيب، مما كان له اكبر الاثر في نجامها وصعولها على الكثير من الجوائز العالمية وكذلك على الدكتوراه الفضرية التي منصتها لها الجاسعة الامريكة بالتامة عام ۱۸۷۸.

وقد ظالت الكتابة بالنسبة لأفدريه شديد هي الرسيلة الموجدة التحبير عما يجول في خاطرها. لذلك كتبت المحيدة من الأمصار أو المحيد من الأمصار أو المحيد من الأمصار أو المحيدة. وهي تعتبر روايات أو مصمريات الأوائل في تقديسهم للكلمة حتى نفسها رويئة لمصدريين الأوائل في تقديسهم للكلمة حتى أنها قالت بلسان نفرتيتن، إحدى شخصيات رواياتها: إن الكلمة (وعلى الأخص الاسم) التي ينطقها الناسم الكلمة عرالياتها تشكل في القلب أعظم نكري وإبقى من أي هرم يشيد.



اندريه شديد

وقد استغاعت افنويه شعهد ان تجسد الريف المسرى في امعالها رغم انها لم تشن فيه إلا فقرات تصميرة، ولكن هذه الفترات كانت كافية لكي تعلا وجدانها بالشاعر والأحاسيس الصدادقة تجاه الطروف التي يعيش فيها الفلاهون للصروين.

وقد صبورت الإنسان عاسة وهو يصبارع مصبيره القاسي. ولكن بالرغم من ذلك يبرز دائماً في كشابات اندريه شديد الأمل والإيمان بالقيم الإنسانية المضيئة. ففي روابتها Le Sommeil Delivre «السيات العميق» المسادرة في ١٩٥٧ أستطاعت الدرية شبعيد أن تعبر عن صبوت المراة الشبرقية المغلوبة على أمرها، صبوت الحرية الكامن في صدرها. فتمن نرى هنا الرأة الصرية الماصرة بجدار اجتماعي يكبح جماح حريتها ويلجم شخصيتها ويبسط سطوته حثى على ذاتيتها وكيانها، ومع ذلك قبإن دسيامية، بطلة هذه القبصية، تحسور المساسية المرطة والخيال الواسع وكذلك حب الناس والطبيعة وقد تغلبت على قيودها وتصدت لها بالخيال والاملام حتى تنتهى القصه بحقيقة مؤسفة وعنيفة وهي قتل دسامية، لزوجها دبطرس، الذي حرمها من العب ومن كل تقيير لذاتها، وقد استطاعت الأدبية أن تبرر قوة الراة الشرقية وعنايها وشبهاعتها في كل الناسبات فروايتها الللامقةLe Sixieme Jour «اليوم السايس» التي صدرت عام ١٩٦٠ (والتي حولت فيما بعد إلى فيلم سينمائي ليوسف شماهين)، صورت كيف قدر لهذه السيدة المسته مصديقة، بدلة القصنة، أن تثور على تقاليد بيئتها وتهب لنجدة هفيدها الذي ظهرت عليه بوادر الكوليرا. والمثير حقا أن هذه السيدة التي لا تملك سوى فطرتها وتعلقها بحفيدها قد نجحت في تهريب حفيدها

من أعين رجال الصحة وتسللت به فى الفجر إلى شاطئ البحر. وقد كتبت الدريه شديد فى سياق الرواية وهى تصف المراة المصرية المتمثلة فى هذه الجدة الحنون : فى هذا البلد يستيقظ العناد عند المرأة مع الكبره.

ونحن نجد هذا الإمسرار وهذه المرزمة القرية واغسمين إيضاً عند ابطال قسمس انعريه شمديد الافري اسخال التنازي Athanasia في دعريب الرمالي، Les Marches de Sable وكذك شخصية لانا في رواية Le Survivant عا، فكل من هاتين السيحتين تصابل ان تبحث عن زرجها كما فعلت إيزيس في بحثها عا أوزيرس في الاسطورة المصرية القدية والمهوية.

فقى «دووب الرسال». التى تدور احداثها فى القرن الأول الميلادي تمكى اننا أندويه شدويد قيصة ثلاث مصريات من خفتاف الأعمار والبينات وقد تركن مدينة الإسكندرية متجهات ناحية المسحرا»، ومزالطهارة والصداء، وذك للحصول على الضلاص. كل منهن لها هدفها.

ويصف لنا العجوز تأييس، مغامراتهن كما يصف لنا أصاسيسمين الصافقة الغائبية المسناء مدارياء قد تركت الإسكندرية لأن ويحاً مقدسة تنابيها وسطحياة اللهر والفنس التي كانت تعيشها، ونحن نريي دائما الصراع الذي يسود في داخلها بين ماضيها متمثلاً في الحياة الرغدة وما هي عليه في قلب الصحواء.

أما «اتنازيا» فقد كانت زوجة وإما سعيدة تعيش حياة هادئة مثل نساء طبقتها إلى أن جاء ذلك اليوم اللعين الذي قبض فيه على لبنها الأكبر حين اكتشفوا أنه اعتنق المسيحية. عذيره بقسوة ومشية وثار أخوه ثورة

عارمة وهب للانتقام . قم صرض الآب «اندروس» الذي يتجه ناهية العسحراء أي للنفذ الوهيد هيئ تسوي الصرية ويسود العمل وتهرب زرجته بحثاً عنه ويتدرك المذينة بكل ما فيجها وتنشد النقاء والعسفاء في هذه الصحواء الشاسعة.

اما مسيره الفلاحة العمفيرة التي لم تعرف العب والاسان وسط الناس، فكان خلاصسها في الدير حيث بحثت عن الله ومن المنان ولكنها فقدت أملها الوحيد الذي تمثل لها بصورة هذا الراهب المنزن الذي وهبت له صورتها ووقضت الكلام بعد ذلك وظلت صامتة إلى الابد.

وبُحن نجد أن موضوح الطفرلة البرينة يسود كتابات اندويه شميد. قفي Macion sans racines «بيت بلا جذوره التي صدرت عام ١٩٨٥ نرى الطفلة البرينة التي تقتل بلا أي سبب وسط الحروب الضارية.

وقد سردت لنا اندرية شعيد القصة براقعية شديدة تتخللها مع ذلك الشماعرية الشياضة التي تسمع بها كتاباتها . هذه السميدة اللينانية السنة غادرت بلادها وعاشت بعيداً وكتها لم تنس ابدا ايامها السعيدة هنان وعند عربتها إلى لبنان تصطدم بالواقع الرير هين تقابل مطيعتها القادمة من بلاد المجرد فهي تعقد في ابنا المداد . فهي تعقد في ابنا الامر أنها مع حفيعتها ستسترجع آيام المسبد والرح

ولكنها تهد أن بلابها قد سيطر عليها الموت والدمار. وبعد أن تموت حفيدتها إثر إصابتها في هذه الحرب اللمئة تقور الجدة العوبة مره أخرى إلى المكان الذي جات منة.

تتسم كتابات افتريه شديد بالكثير من الرمون فرى مثلاً اغتيارها لاسماء إسالها التي تبين شخصية كل منها مثال لك دام الغيري وصبها وهنانها تجاه الطلة عمامية وكذلك دصديقه، المفصد الصدافة في بيئة الهوم الا مادس، و دسيري الصغيرة وكانها تمثال ناسم حيث إنها عمامتة لا تتكام... كما أنها تغتال كسرات والعناوين دالرمالي... دافعطوات». إلغ فتكران مد، الكلمات يذكرنا بالبحث غير المجدى لان الضطوات لا تؤدي إلى شيء في هذه المسحراء الجرداء ولكنها تصل بنا إلى الفياة الرحيدة أي الوت.

لكل ذلك يمكننا أن نقـول إن اندوجه شحيد التي تعيش في فرنسا منذ عام ١٩٤٨ وهتى اليوم. با زالت الأبيرة المصرية التي تعلقت باصرائها وصورت بالانذا صورة صادقة وعبرت عن مشاكلها أجمل التعبير والسمت كتاباتها بحبها الشديد والعميق للإنسائية بفضل فضا الجميلة الدافئة واحاسيسها الفياضة المفطعة.



سائقة التاكسي

«لا ترجد حقيقة حيث لا تكرن مشاركة» مارتان بوبر



ينتظر السائمون على الإفريز في صفوف طويلة أمام الأبواب الزجاجية لفندق « جراند أرتيل ».

تقف منيرة امام اول الطابور في سيارتها الأجرة ذات اللون الداكن والأبواب البيضاء ويصمعد إلى التأكسي وجل تصاهبه امراة. إن كانت منيرة لم تر ملاسحها ببقة فهي تعلم أنها سوف تجد كل الوقت لذلك أثناء القيادة.

إن منيرة تمب أن تخلق رباطاً يجمعها مع من تحملهم سيارتها وتحاول أن تخرج وجوههم من الفعوض الذي يكتنظهم. وبهذه الطريقة تعدر إحياء هذه الوجوه وسط وجوه كثيرة تستعيدها في ذاكرتها.

ورغم سيل السيارات الأخرى التي تعترضها فلسوف تسمع لها سرعة سيارتها بأن تنظر إلى الراكبن وريما بالتحدث ممهما. إذ إن منيرة التي تعمل منذ اكثر من عشره اعوام كسائقة لسيارة أجره، تعرف بعض الجمل من لغات عدّة، تكوّن نخيره من الكلمات تقلبها وتجمعها بنهم لتخلق منها لغة يفهمها الجميع.

هذان الشخصان الجالسان على الأويكة الخلفية يشبهان عامه السياح. فهما يحملان اجهزة تصدير وكتابا للإرشاد السياحي ربعض الحقائب التي سوف يضعان فيها ما يشتريانه من السوق، وهما، مثل كل الأخرين، يعجبان لهذه المراة التي تقود السيارة الأجرة، فهذة العاده غير منتشرة هنا مع أن عدد هؤلاء السائقات يزداد منذ فترة.

بعد أن فقدت منيرة زرجها وهى فى سن الاريميّ، وبالرغم من نقد وسخريّة أقاربها وتحذيراتهم، استدانت بعض المال لكى تبدأ هذه المفامرة دون أي تخطيط وقد دهشت عندما لاحظت بعد أن استقر رأيها على تنفيذ هذا المشروع أن الكثير من الناس قد وافقوها على ذلك حتى أن بعض السيدات قد تجرأن على إظهار تعاطفهن معها بدون أي موارية. فيكلى أن يهر: الإنسان شجرة التقاليد والعادات حتى تقع الأغصان المشروخة وتتحول الفروع النحيلة إلى تراب ويظهر بسرعة غربية نبت جديد يعلى بعد ذلك الجزرم التهالكة.

إن منيرة وهي تقود سيارتها تشعر بفرحة غامرة. فهي تتخلص من الماضي الراكد حينما نلمس اناملها عبهاة القيادة. وقد جمعت بالفعل معلومات خاصة بالوتور جتى انها تعرف اسم كل قطعة منه كما انها تعرف الان سراً الأعطال فنفقح فلاتر الهواء وتعيد النيار المقطوع كما يمكنها أن تحل الغرامان إنها مطلعة الأن على أسرار العملية كلها.

وتتلذذ منيرة بإثبات مهارتها فتجعل السيارة تحاذى الرصيف عندما ينعطف الطريق وتتسرب وسط زهام المرور وتدهش الركاب بسرعة ربود المالها وتجعلهم احيانا يقنزين خوباً فرق الأريكة الخلفية. كما تتلذذ منيرة وهى تحاور السيارات الأخرى وتنهر السائقين وكذلك عندما تتوقف على بعد سنتيمترات قليلة من الإصطدام بهم وهى تتباهى لأنها تجد دائماً لنفسها مكاناً بعد محاولات ذكية وسط العربات المزيمة في اماكن الإنتظار.

وتعوف منيرة كل حوارى القاهرة وكل نسيجها... فالقاهرة تشبه سنينة عملاقة جمواتها مكرَّنه من تسعه ملايين من البشر بما فيهم منيرة، وهي مدينة تشكُّل جسماً عملاقاً تتخلك الأوردة المزدجمة حيث تنساب منيرة بكل مهارة.

وعندما تضيق هي باقواج السائمين الذين يعشون بجانب الرصيف، فهي توجه الكلام لأصحاب الدكاكين الجانبية، فتحيى بائم الغول ثم تربيها للكرجي ثم صائع الفاتيح بشواريه الفليظة، ثم بائع الصحف الذي ينادي على الزيائن.

وإذا مرت منيرة بنفس الأماكن فهى تنادى عسباكر الزور كلا براسمه وهم يردون أحيانا التحية أد ينهرونها حسب مراجهم، فيغاله فى ميدان الأمة عدو المزاة الذي ينظر إليها بصنق وإعتقار، وهناك فى شدارع التجارة الرجا الطهب البشرش الذي يورخ ابتساماته، وهناك فى مفترق شارع الحدائق السجلول الذي يورّ راسه يورفع إصبعه الفليظ لينظم هذه القوافل التى لا تنتهى من السيارات، وهناك أيضا فى ميدان المحلة الرجل الشاذ الذي يرجه لها جملة قذرة وترد مى عليه بالطبق، فنسه.

فقد ورثت منيرة عن أمها رصيداً كبيراً من الشتائم اللذية كانت تمتقظ بها لمن يحيطون بهاوحدهم، وعندما كانت تبعد عنهم فقد كان لها هموت خافت وكانت تطعلي جزءاً كبيراً من وجهها.

كانت منيرة تمرج سواء ناحية النيل أو ناحية الصحراء أو في إنجاء الأحياء الشمبية عنما تتكور الطرق للعهورة وتصبح رتيبه ومملة وعندما تشعر بأن هناك علاقات ود وثقه تربط بينها ورين ركاب سيارتها.

اليوم، هذا الراكب له رجه صبارم ولم مطبق، تكاد نظرت تمحى وجود من حوله. القت عليه منيرة نظرة عبور المرّأة الخلفية ووجدته جالساً على جافة الأربكة بعيداً عن أي إحتكاك أو عن أي تلويد. إنه مثلها في الحلقة الخامسة من العمر، له شعر قصير أبيض أما رقبته فهي تثير حركه ميكانيكية وهو يسجل بنظرة القاضي هذه المناظر التي تتعقق أمامه.

اما المراة فتبدو اصغر سناً وهي متوسطة الجمال ولها نظرة بعيدة خانفة. عندما يستخرق زميلها في قراءة المرشد او في دراسة اجهزته الفوتوغرافية، تنظر هي من النافذة وكانها تحتضن الشارع ولكن سرعان ما يطلب منها أن نطق النافذة ويشدها من موفقها بعيداً إلى الداخل في حماية هذا المكعب التحرك، فتسكت هي صاغرة وينتاب وجهها بعض الإكتئاب ثم يتكلم الاثنان معا بصوت خافت وكانهما يرفعان ستاراً يقصل بينهما وين السائقة.

تضيق منيرة من هذا وتفتح السطح المتحرك للسيارة فيظهر جزء كبير من السماء فوقهم.

- دانظروا إلى مدينتى؛ انظروا إلى هذا العالم، إلى هذا البلد إنها سفينتى الكبيرة التى تهنز وتموج زاخرة بهؤلاء.
 المسافرين».

تتمنى منبرة لو مسرخت فيهم بهذا الكلام، ولكن من الذى سيسممها؛ فالراكبان ملتصفان يجاولان الآن مقارنة ما مع كل منهما من صور سياحية.

 - « هناك عنكبوت ضمخم ينسج خيرطه فرق مدينتي. بعض خيرطه تتدلى من المساكن وتتعلق بالغرانيس وتخنق الشجيرات. إن خيوطه الباهنة تسقط من الاسطع إلى الارض. انظروا إلى مدينتي المرقمة الزاخرة بالاصوات وبالذباب ! ».

هؤلاء السائحين مغرمون فقط بالألهة و بالفولكلور وبالتاريخ؛ كانت منيرة تتمنى أن تشبير لهم بكل هذا. إنها لا تريد أن تبعدهم عن بلدها ولكنها تهدف إلى هزّ مشاعرهم فقط.

- و إنى اكلمكم عن الحاضر. استمعوا إلى .. إن بيرتنا تثذف بامعانها. واجهاننا تتشقق وتقع والزمن يلتهم البيوت
 حجراً حجراً وتحت اقدامنا ينشق الاسفلت وتظهر منه فجوات تمر فيها المواسير الملينة بالصدا والقرع».

هؤلاه الأجانب عندما يخرجون من فنادقهم التى تعزلهم عن الدنياء ما الذى يبحثون عنه وماذا يرون؟ إن منيرة تسول لها نفسها أن توقف السيارة وأن تصاحبهم وسط الجموع القفيرة مشيئاً على الاقدام، وتجرّهم برفق من اكتافهم إلى داخل نسيج هذه المينة المجروة.

 - النقلوا في مدينتي ! احتكرًا بالجموع. التحموا مع هذه الحشود التي تتنظر تمت الشمس للحرقة. اممبروا مع هزلاء الصابرين ! تحركوا قبل موعدكم بساعات. غوصوا في هذه الانويسات المكتفة بالركاب تسريوا إلى داخل هذه الشباك الادمية، اهجموا برؤوسكم رياجسادكم عبر النوافذ أن انسجوا باجسادكم متجمعه سقوف العربات وجوانبها. أركبوا في حرّ جهنم هذه أو اتركها العربة التي نفجر فيها الوادماتور من ضغط النفاره.

148

تندفع الكلمات بقوة من فم منيرة، لعلها تخترق هذا السكون. ريما تدخل تحت جلد هذه الأجنبية ذات النظرة الحزينة.

- داخترقوا هذه أليانين الكتفة بالسيارات وبالمجلات ووالعربات التى تجرها الجياد وبعريات الكارو وتلك التي تجرها الحمير. انظرا في هذا الزحام الذي تظهر فوقه الصوائي لللينة بالخيز وكان هناك انرعاً خفيه تحملها. أغرقوا وسط هذه الأعداد التي يضترقها حاملو اللافتات المربوطة على اجسامهم، تصبيوا عرقاً وانحنوا مع من يحملون الاتفال...ه.

واكن منيرة ترى في الرأة الخلفية هذين الوجهين وكانهما غقدا لحمهما واصبحا مجرد ظلال.

– د اندهشوا لهذا الزحام الذي لا يسود فيه هرج ال مرج ولهذا الكرم الذي يسبغه عليكم الناس هنا حيضا يسمحون لكم بالرور قبلهم. ويالرغم من كل بؤسهم ومراراتهم، استمعرا إلى هذه الضحكة الكبيرة، ضحكتهم...».

وتنطلق فجأة ضمكه منيرة فيدهش الراكبان ويرتبك الرجل ويسعل سعالاً خفيفاً.

وبعد فترة تنحنى الراكبة وتضع يدها فوق السند الأمامي وكأنها تنوى الكلام.

ولكن يقف التاكسي فجاة وسط ضجيج من أبواق السيارات ويدخل غلام صفير حليق الرأس فراعه داخل العرية وهو يهزّ عقوداً من الياسمين تحت انف السائمين. وتقدم المرأة يديها ناحية الورد ووسال الرجل.

combien? how much .-

ثم يضع بعض القروش في هذه اليد المدورة بأطراف أصابعه وكانه يأنف من مجرد لمسها.

وتخبى، المراة فمها بلذه داخل هذه الورود ذات الرائحة الزكية أما الرجل فهو مازال يظهر استياه. تضم المرأة بسرعة العقود البيضاء حول وقبتها .

- و استمعالي ! سوف اكلمكما أنا عن الأحياء،

ولكن، من هم الأحياء ؟ تبدو الراكبه في الراه الخلفية وكانبا مظوية على أمرها . ما الذي يحيرها ؟ لماذا هذا الشعور بالوحدة الذي يعتمل بداخلها ؟ كيف لمنيرة أن تقول لها:

- « إني أشعر أنني قريبة منك، أيتها الاجنبية، كلميني حتى أكلمك أنا أيضاً».

كتل بشرية تزخر في هذا الميدان الذي تخرج منه الأسواق. وتضم منيرة رجلها فوق الفرامل وتوقف السيارة ثم تستدير لتواجه هذا الثنائي الذي ترصله دون اللجوء هذه الرة للمرأة الخلفية. إيشارب بنفسيجي يقطي شعرها ويحيط بوجهها الناعم الذي يمثلى، بالحياة. وتتقابل نظرتها للحظة بعيني هذه الأجنبية لكي تسبح في حزنها الفامض.

لقد أرّف الوقت . فهذا هو الرجل قد غادر التأكسى . وتقطع منيرة قماش فستانها وهي تخلع بسرعة دبوسها بحجرة الأزيق وتشبكه في فستان الشابة الصغيرة وتقول لها:

- « Remember Egypt » تذکری مصر ا

يلتفت الرجل بعيداً عن العدّاد ناحية زميلته التي تنحنى لتقبل السائقة من فرط ثاثرها.

ريسال بططة:

combien? How much . -

تصفق منيرة الباب الذي خرجت منه الراكبة وتدوس على البنزين وتمضى بعيداً.

ويغوص التاكسي سريعاً وسط السيارات المتجهة من جديد ناحية الفنادق.

000

مجموعة اندريه شديد القصصية: « الأجسام والزمان » التي نشرت بباريس ١٩٧٨ دار النشر Flammarion (الطبعة الأولى بتاريخ ١٩٦٥).

ر. ی

واصف بطرس غالى

يُمرق واصف بطرس غالى فى الاوساط للمصرية باعتباره مناضلاً ثريباً، وكذلك باعتباره زميل سعد بنظول وسعدية، وعضو الوقد المصرى ووزير الفارجية لدة طوية، بعد أن ظل والده بطوس غالى وزيراً للمالية ثم وزيراً للخارجية ثم رئيساً الوزياء حتى ١٩٤٠. وقد ورث واصف بطوس غالى عن والده تعلقه بالثقافة الغربية وبالماسية الرئيعة وحب للوطن.

ولد واصف غالى في القاهرة سنة ١٨٧٨ وسط عائلة قبطية صحيحية من بني سنويف وتعلم في المدارس الفرنسية، ثم التحق بكلية الحقوق بجامعة باريس بعد ذلك. وقد اختير لتدريس الثقافة والأدب العربيين لطلاب الدراسات العليا بمعهد الدراسات الاجتماعية بباريس حيث قدم لهم نبذة عن الشحر العربي وعن التقاليد المربية. وقد ظهرت له هناك أعمال ثلاثة باللغة الفرنسية ذلت إعجاب القراء في ذلك الحين، أولها: Le jardin des fleurs ou Essai sur la poesie arabe عراية الأزهار أو دراسيات عن الشعر المريم، سنة ١٩١٢. ثم كيتسايه الثساني La tradition Chevaleresque des Arabes أي وتقاليد القروسية عند المرب، ١٩١٦؛ ثم محموعته القصصية التي اطلق عليها عنوان :Les perles eparpillees أي « الكليرية المنشورة، ١٩١٩ ، وهي مجموعة مكونة من قصم قصيرة وأساطير مستوحاة من التراث العربي.

وإذا كنان شكل الديائرج أن المضاطبة عن الأسلوب الأمثل الذي يفضله الأديب الفرنسي «ديدرو» في كل إعماله في القرن الثامن عشر، فإن شكل القصة، سواء

أكانت قصيرة أو طويله، هو الأسلوب الأمثل الذي اختاره واصف غالي في كل كتاباته جتى مقالاته السياسية التي نشسرها في المسمق او حستي في خطاباته الشخمية. ونحن نستشف في أعماله ومن كل ما كتب أنه قارئ متفان متاثر بالتراث الشرقي وبالتراث الغريي على مد سواء. وإذا كان واصف غالي المبرى يتكلم ويحاور ويناقش باللغة العربية وريما باللغة الفرنسية في المعافل الدواية وفي محاضراته بباريس، إلا أنه يكتب أعماله كلها باللغة الفرنسية التي يجيدها كأبنائها بشهادة النقاد القرنسيين إنقسهم. وإو اصف مطرس غالي وجهان مختلفان، فهو سياسي محتك من ناحية وأديب يشار إليه بالبنان من ناهية أخرى، ولم يسمع واصف غيالي لأي منهيما أن يجبور على الأغير، فالسياسة والوطن هما شاغله الشباغل ولكن الأدب مشاصل في كيانه أيضها. هكذا تفوح رائصة الأدب في مقالاته السياسية، وتصطبغ أعصاله الأدبية بأهداف اجتماعية ومذهبية تؤكد انتماء الفكرى.

إن فكر واصف بطرس غالى وإعماله تعد جسرا وهمزة وصل بين مصر والغرب في أوائل هذا القرن، كما أن دوره في تعزيز القومية المصرية قد جعل منه واحداً من أمم السياسيين الذين قداوا البيالاد إلى المحرية والاستقلال، وقد تشرب واصف غالبي الحضارتين العربية رالفرنسية مما سمح له بأن يعد ضمن الألباء الذين يستخدمن الفرنسية وأن يوصل للغرب، وعلى الأخمى للغرنسيين، الشقافة المعربية والأدب العربي.

وتبحن إذ نقسدم هنا واصف غسسالى الأديب الفرانكوفوني، يجدر بنا أن نذكر أنه مارس الأدب في فترة قصيرة من حياته، غير أن مقالاته السياسية وغيرها تدخل أيضا في إطار الأدب الرفيع الذي الشقهر به في الأوساط الفرنسية والفرانكوفونية المصرية.

بعد ان التي واصف بطرس غاني المعاضرات متنقلاً بين باريس والمدن الفرنسية الأخرى، جمعها كلها في كتاب واحد بعنوان «دراسات عن الشعر العربي»، قسم فيه الشعر العربي إلى سنة مواضيع اساسية: السب، البطولة، المديع، الهجاء، الحكم، الوصف. وقد قال النقاد عن هذا الكتاب إنه يعلى للقارئ الغربي إحساساً بالربيع ويسمع له باكتشاف المب والنقاء والأهلام والشفافية في قلب الإنسان العربي بعد ان ظل بعيداً من الشعراً عمامية . وقد ذكر واصف غاني بتصائده التي ترجمها إلى اللغة الفرنسية بقصائد شعراء النهضة ومذهبهم الذي اطلق عليه اسم «الافلاطونية الجديدة».

ومن ناحية آخرى ، امتم واصف بطرس غالى بتأصيل التقاليد الضاصة بالفروسية في الأراضى العربية وذلك لقرون قبل ظهورها في الغرب، لذلك فإن واصف غالى يؤكد أن الفروسية العربية هي أصل الفروسية الغربية.

يقسم راصف غالى كتابه إلى اربعة اجزاء: النيل واصترام الأجداد ، اصترام الراة، التعلق بالجياد وبالسلاح، واخيراً التمسك بالشرف، فالمراة بعد ظهور الإسلام لها دور هام تماماً مثل دور الرجل في الجتمع

سبواء في السلم أو في الحدوب، وهي الملهسة الأولى
للشعواء العرب، وإذا كان العرب قد تغيرت رؤيتهم للمرأة
يعد ذلك، فواصف غالى يرجع ذلك للتأثيرات الأجنبية
رعلى الأخص المثمانية، وقد صرحي كذلك على إظهار
تملق العرب بالجهاد التي يهتمون بإطلاق أجمل الأسماء
عليها كامتمامهم بتمعية اولايهم، وأمم الإجزاء الأربعة
هو الجزء الرابع من كتاب واصف غالى حيث يتحدث
عن تعلق العرب بالشرف ويشيد بالفضمائل الأربعة
للفارس الا وهي ؛ الشجاعة والرفاء والكرم والدفاع عن
الفنسطاء وهي الفضمائل التي ظهرت بعد ذلك عند
الفرسان في الخرب.

هذا الكتاب الذي يتغنى فيه واصف غالى بالعرب القدماء يثير فى الوقت نفسه حماسة العرب فى وقته، ويحتهم على الصحوة وعلى تجديد عظمتهم وأمجادهم السابقة.

اما والنائل المنثورة وهو الكتاب الأغير في ثلاثية واصف غالي ، فهو يبرز فن الكتب القصصى الذي تشبع بالروح المصرية، وكذلك بالقرامات الإجنبية. وهو مكزن من بعض القصصى القدي التي المصرية التي تعدم على المحاليات والمساوية معلى الأخص القران الكرية كما تعتمد على المحاكيات والاساطير المصرية والقبطة كما تعتمد كذلك على قرامات الأنبيد للأعمال الفرنسية لمنظفة. ومنا يظهر بجلاء هذا التجانس المكرى الذي يقرم على التراث الإسلامي والقبطي في الوقت نفسه كما تبرز روح النكتة المصرية والسخوية اللين نجدها إلى الأن عند كتابنا امثال توفيق المحتوية التي نجدها إلى الأن عند كتابنا امثال توفيق المحكم، وعند رسامي

الكاريكاتير في المنحف المنزية. هذه القصص تجسد اهتصام واصف شالي الدائم بالإنسنان ويعصبوره الشامض، كما تبرز دوره في مراقبة أحداث المشمع المنزي في عهده وتحليلها.

أما القصص القصيرة التي نشرها واصف غالي في الصحف وفي مناسبات سياسية أن غيرها، فهي تؤكد تقاعله التام مع الواقع الصبرى ومع الحكمة التأميلة في الشعب المسري، هذا يبطل غالى فلسفة والكتوب، بطريقة مختلفة عن تحليل الغربيين لها، كما أنه يستخدم شكل القصة القصيرة لكي يصور المأساة التي بدأت تمم في السالم، ألا وهي عدم القدرة على التشاهم حتى قطعت اسباب الاتصال بين الناس، معا يشكل الماساة أو التراجيديا الجديدة بعد المآسى التي صورها القلاسقة البوذانيون في أعمالهم ومصارية الآلهة الحلام الإنسان. كتب واصف غالى قصة قصيرة لا تتعدى نصف الصفحة في غاية البلاغة والخفة في أن وأحد، اطلق عليها عنوان وتوافق تامه، قدم فيها أفراد عائلة مصابة بالطرش عتى أنهم لا يقهم بعضهم بعضا بالمرة. كما كتب قمعة والحمار والجمال، يرد بها على سعد زغلول باسلوب تهكمي بليغ.

هكذا كان الأديب الفراتكرفريقي والسياسي للعنك واصف بطرس غالى الذي تجرز مصنوية وعرورة، هشي في كتاباته بإلغة الفرنسية، وهو خير من يمثل الكتاب الشراتكرفرين في مصنر. فعندما نقراه باللغة الفرنسية فإننا نسمع مصن رجل ثابتة جفوره في ارض الكتالة فرنب الثقافة المرتبعة حتى الشالة.

د انیال لانسون Daniel Lançon

٧٥ عاما من الأدب الغرائكونونى فى مصر (ماثة كاتب) قائمة ببليوغرانية تضم أسماءهم وأهم أعمالهم

تضم هذه القائمة القصائد والروايات والمسرحيات التي نشرت لهؤلاء الكُتَّاب سواء في مصر أو في باريس بغض النظر عن أعمالهم الفاسفية الأخرى.

إذا كان ماريوس شمعيل Marius s. chemeil قد كتب في Papyrus (ي روق البردي) في ١٩٥٢ أن «المره يكون مصريا سواه بالمولد، أو بالإقامة أو باللغافة».. فإن كلاً من فلارا الملكة بتشمى إلى هذا اللبلد انشاءً كليًا مهما كانت جنسيته.. بالأصل أو بالإقامة أو بالمالفة».. فإن كلاً من وريك بران Morik Brin أو فشتر -J. R. Feindh وفشتر ما المالفة المربة المشترد بالمالفة المربة بطلاقة. وقد ماجر الكثير مثل من وريك بالكثيم نظرا متسكين براياسهم المربعية القرية مع مصر والمصريين.

لم تزل علاقة الكُتَّاب بزملائهم الذين يكتبون باللغة المربية غير مطروبة وغير معروبة حتى الآن رغم أنها علاقة واضحة. ونحن نذكر منا على سبيل المثال الشعراء احتمد شبوقي وصافحة إبراهيم وعباس محصود العقاد وعبدالقادر المازني وخليل مطوان...

أما المراجع الخاصة بالأنب الفرانكوفهني في مصر فهي موجودة في مكتبة كرايج دى لاسانت فاميّ (الجزويت) في الفجالة ، كذلك في مكتبة الجامعة الأمريكية في باب اللوق ثحت عنوان «كتب نادرة».

اما فسى باريس فمسكتبة مسانست جناييق Sainte - Genéviéve تصفظ بمجموعة مهمة من الكتب والمجلات التي توجد بها اعمال هؤلاء الادباء.

وقد اعطتنا اعمال جان جباك لوقي Jean - Jacques Luthi فكرة بقيقة عن مؤلفات ثلاثة اجبال من مؤلاء البدعين سواء في كتابه دمقدمة عن الأدب المصرى المكتوب باللغة الفرنسية ، الذي نشر في دار L'Ecole بياريس أن في «اللغة الفرنسية في مصر» ميث يقدم بعض المغتارات من هذا الأدب. وقد نشر كتاب الثاني في بيروت في دار نعمان للنشر.

ت ، ر . ی

Soixante-quinze ans de littérature francophone en Egypte (Cent auteurs)

Par Daniel Lançon

Bibliographie des principales publications & Index des auteurs

Introduction

Cette bibliographie regroupe les poèmes, romans et pièces de théâtre édités en volumes, essentiellement au Caire et à Paris, à l'exclusion des ouvrages de réflexion (parfois écrits par les mêmes auteurs).

"Égyptien par la naissance, ou l'origine, ou le séjour, ou l'amitié" comme l'écrivait Marius Schemeil en 1952 (Papyrus), chacun des cent auteurs rassemblés est de ce pays à part entière, quelle que fût sa nationalité. Ainsi, par exemple, Fernand Leprette, Morik Brin ou J.R. Feichter qui ont passé des décennies à servir l'Égypte comme enseignants et parlaient l'Arabe. Nombre de ces auteurs ont émigré à la fin des années cinquante, ils

n'en conservent pas moins de très forts liensavec l'Egypte.

Le lien avec les arabophones des mêmes générations est encore inexploré et pourtant il est évident. Pensons en particulier à la poésie avec Ahmed Chawki, Hafez Ibrahim, Mahmud Al-Aqqad, Abdel kader Al-Mazni ou Khalil Moutra.

Des Fonds de littérature francophone d'Égypte sont disponibles à la Bibliothèque du Collège de la Sainte Famille à Fagallah ainsi qu'à la Bibliothèque de l'Université Américaine ("Rare Books", Bab el-Louk). A Paris, la bibliothèque Sainte-Geneviève

conserve également un important ensemble de livres et de revues. Les travaux de Jean-Jacques Luthi permettent d'avoir une idée précise des publications de trois décennies de créateurs (Introduction à la littérature d'expression française en Égypte. - Paris : Éditions de l'École, 1974 et Le Français en Égypte. Anthologie. - Beyrouth : Nasman, 1981).

- * CATTAUI, Georges. La Dévotion à l'Image, Le Caire : Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1918.
- * SCHEMEIL, Marius, Le Grand Fléau. Tragédie en vers. Le Caire: Parladi, 1918.
- * HAIDAR Ali Chinassi, Fazil. Roses ensanglantée. Le Caire : Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1919.
- * GHALL, Wacyf. Les Perles éparpillées, Contes et Légendes arabes. Paris : Chulliar. 1919, (repris Plon, 1923).
- * ADÈS, Albert et JOSIPOVICI, Albert. Le Livre de Goha le simple. Préface d'Octave
- Mirbeau. Paris: Calmann-Lévy, 1919. * D'IVRAY, Jehan. - Souvenirs d'une odalisque roman. - Paris : L'Édition, 1919.
- * KOURCHID, Mohamed. Quelques vers. Le Caire: Imprimerie J. Kawa, 1920. * VAUCHER-ZANANIRI, Nelly. - Le Jardin matinal. - Paris: A. Messein, 1920.
- * LEPRETTE, Fernand. Triptyque. Poèmes. Alexandrie: Grammata, 1920.
- * D'IVRAY, Jehan. La Rose du Favoum, roman. Paris : J. Ferenczi, 1921.
- * CATTAUI, Georges. Lève-toi, Pentaour !.... Le Caire : Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1921.
- * SCHEMEIL. Marius. Contre l'Oubli. recueil de Poèmes (1914-1920). Paris : Société Académique d'Histoire Internationale, 1921.
- * VAUCHER-ZANANIRI, Nelly. Vierges d'Orient. Roman Paris : Jouve & Cie, 1922.
- * CATTAUI, Héli-Georges. La Promesse accomplie. France- Égypte-Judée . Paris : Camille Bloch, 1922.
- * KHAIRY, Mohamed. Les Rêves évanescents. Paris : Grasset, 1922.
- * KOURCHID, Mohamed. Fleurs du Nil . Le Caire : Imprimerie J. Kawa. 1922.
- * HAIDAR, FAZIL. Gerbes d'Orient. Le Caire : Institut d'Archéologie Oriental. 1923
- * ABOU KHATER, Fouad. Un peu d'amour, un peu de poésie, Le Caire : Éditions de la Nouvelle Revue Nationale, 1923.
- * SORIANO, Raphaël . L'Illusion. Le Caire : Éditions de la Revue du Monde Égyptien, 1923.

* FARAONE, Joseph. - Fanes. - Paris: Éditions Bossard, 1924.

* SCOUFFI, Alec . - Les Tentations. poèmes. - Paris : Crès, 1924.

- * KHAIRY, Mohamed. En Marge de Tout Ankh Amon (poèmes) . Paris : Grasset, 1924.
- * BONJEAN, François; DEIF, Ahmed. Mansour. Paris: Éditions Rieder, 1924.
- * FINBERT, Elian. Sous le règne de la licorne et du lion. Préface d'Henri Barbusse. -Paris: Éditeurs Associés, 1925.

* COHEN, Dan. - L'Offrande. - Alexandrie : Grammata, 1925.

- * BLUM, Robert. Chosettes . poèmes. Alexandrie : Typo-Lithographie C. Molco &
- Co. 1925. * ACKAD, Tewfick. - Une nuit dans la vallée des Rois. - Paris : Editions France-Orient.

1925. * FINBERT, Elian. - Poèmes. - Alexandrie : Éditions du Scarabée. 1925.

- * RASSIM, Ahmed. Le Livre de Nysane. Avant-Propos d'Elian Finbert. Paris ; Alexandrie: Les Messages d'Orient, 1926.
- * PARME, Raoul première cueillette. poèmes. Le Caire : Impr. Parladi, 1926.
- * KHAIRY, Mohamed. Exaltations et Langage des âmes. Paris : Grasset, 1926. * MOSCATELLI, Giovanni. - Neurasthénie ... - Paris : Éditions de La Caravelle. [1926]
- * ZANANIRI, Georges. Riouavat. Paris : Albert Messein Éditeur. 1927.

* PARME, Raoul. - Ravi à tes lèvres. - Le Caire : Paul Barbey, 1928.

* MOSCATELLI, Jean . - Poèmes trouvés sur un banc . - Le Caire: Parme: Michel. 1928.

* LEVY, Victor. - Ma Raita . - Paris : Éditions de " La Caravelle" . [1929 ?]

- * MOSCATELLI, Giovanni. Poèmes Maudits. Paris : Éditions de la Caravelle, 1929. * SINADINO, Agostino. - Poésies (1902-1925). Préface de Paul Valéry. - Paris : A la
- Jeune Parque, 1929. * MOUTRAN, François. - Soleil sous les palmiers. - Paris : Éditions de la Caravelle,
- 1929
- * BONJEAN, François. Cheikh Abdou l'Égyptien. Paris : Rieder, 1929. * PARME. Raoul . - L'Émoi possible . - Le Caire : Stavrinidis . 1929.
- * PARME, Raoul . Suite antique . Le Caire : E. Cohen , 1930 * BLUM, Robert. - Ah! Misère!... - Le Caire: Éditions Raoul Parme, 1930.
- * MOSSERI, Émile. La Ballade de la rue. Le Caire : Éditions V. Stoloff, 1930.
- * RASSIM. Ahmed . Et Grand-Mère dit encore... . Le Caire : La Semaine Égyptienne . 1930.
- * YERGATH, Arsène. Cyprès embrasés. Paris : La Caravelle . 1930.

- * HANEIN, Jos. Gaspillages . Poëmes. Alexandrie : Éditions le Trèfle, 1930.
- * FINBERT, Elian. Le Batelier du Nil. Paris : Grasset, 1928.
- * JOSIPOVICI, Albert. Le Beau Saïd. Paris: Gallimard, 1928.
- * YEGHEN, Foulad. Les Chants d'un oriental. Paris : Cahiers de France, 1928.
- * BONJEAN, François; DEIF, Ahmed. El Azhar. Paris: Éditions Rieder, 1928.
- * VAUCHER-ZANANIRI, Nelly. L'Oasis sentimentale. Paris : Librairie de France, 1929.
- 1929. * FINBERT, Elian. - Hussein. - Paris : Grasset, 1929. (réédité sous le titre Tempête sur l'Orient. Éditions Hier et Aujourd'hui, Paris. 1947).
- * FINBERT, Elian. Les Contes de Goha. Paris; Neuchâtel: Victor Attinger, 1929.
- * RASSIM. Ahmed. Et Grand'Mère dit encore... Le Caire : La Semaine Egyptienne, 1930.
- * BLUM, Robert. Contes de bonne humeur. Le Caire : Raoul Parme Éditeur, 1930.
- * JABES, Edmond. Illusions Sentimentales. Paris: Eugène Figuière Éditeur, 1930. * LAEUFER, Yvonne. - Oeil pour oeil. Contes arabes. - Le Caire: La Semaine
- Egyptienne, 1930.

 Egyptienne, 1930.

 Chaible the day University Design Editions Dieder 1030.
- * BONJEAN, François. Cheikh Abdou l'Égyptien. Paris : Éditions Rieder, 1930.
- * MOSSERI, Emile. La Ballade de la rue. Le Caire : V. Stoloff, 1930.
- * FLÉRI, Louis. Le Poème d'Elvire. Le Caire, 1930.
- * YERGATH, Arsène. Les Cyprès embrasés. suivi de Stances à Astrée. Paris : Édition de la Caravelle, 1930.
- * DTVRAY, Jehan (D'Allisac-Fahmy). L'Appel de l'ombre. Paris : Nouvelle Société d'Édition, 1930.
- * ARCACHE, Jeanne. L'Égypte dans mon miroir. Paris : Editions des Cahiers Libres, 1931.
- * MOSCATELLI, Jean. Quatorze Feuilles au vent. Le Caire : La Semaine Égyptienne.
- * PRATSICA, Georges. Les Chansons de la Frileuse. Le Caire ; La Semaine Égyptienne, 1931. 40 p.
- * LEVY, Victor. Le Livre des Chansons et des Prières. 1931.
- * LAEUFER, Yvonne. Rythmes clandestins .. Le Caire : La Semaine Egyptienne, 1931.
- * LAEUFER, Yvonne. Érotiques . Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1931.
- * JABÈS, Edmond . Je Tattends ! . Paris : Eugène Figuière Editeur . 1931.
- * COSSERY, Albert. Les Morsures. Le Caire : Imprimerie Karouth, 1931.
- * RASSIM, Albert. Et Zoumboul dit encore... . Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1932.
- * SCOUFFI, Alec. Le Violon mécanique. Paris : A. Messein, 1932.

- * SCC FFI, Alec. Navire à l'ancre. Paris : L. Querelle Éditeur. 1932.
- * GERTEINY, Emile J. La Gamme alexandrine. roman. Le Caire : Imprimerie C.E. Albertiri. 1932.
- * SEKALY, Josée. La Couronne de Violettes. Le Caire : La Semaine Égyptienne. 1932
- * ZANANIRI, Gaston . Rythmes dispersés. Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1932.
- * THUILE, Henri . Jeux d'artequin . Paris : V.Attinger . 1932. (Coll : " Proche-Orient ")
- * BLUM, Robert. Cinq Actes. Préface de Fernand Leprette Le Caire : Imprimerie Lancioni, 1932.
- * SCHEMEIL, Marius . Cristaux et Brisures . Le Caire : S.n. , 1932.
- * JABÈS. Edmond. Maman . Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1932.
- * YERGATH, Arsène. Les Yeux limpides. Paris : Édition de la Bouteille à la mer. 1932.
- * YERGATH. Arsène. Scarabée (I). Paris : V. Attinger. 1933. (Prix de l'Association des Écrivains d'Égypte de Langue Française).
- * YEGHEN, Foulad. La Belle au Sphynx-Dormant. Théâtre. Le Caire : L'Égyptienne, 1933.
- * ARCACHE, Jeanne. La Chambre haute. Paris : Corréa, 1933.
- * FINBERT, Elian. Le Nil, fleuve du paradis. Paris : Fasquelle Éditeur, 1933.
- * MORPURGO, Nelson . Pour mes femmes. Le Caire : La Semaine Égyptienne. 1933.
- * ABOU KHATER. Fouad. Une étoile filast. Le Caire : Imprimere Noury & Fils. 1933.
- * MOSCATELLI, Jean . Akhénaton. Le Caire : Editions Carrefour, 1933.
- * FINBERT, Élian. Le Fou de Dieu. Paris : Fasquelle (Prix Renaissance), 1933.
- * LÉVY, Jules. Poèmes à l'aimée. Le Caire : Les Essayistes, 1933.
- * ORFALI, Georges. Secret de Princesse. Alexandrie : Michele Azzellino Éditeur, 1934.
- * BELLOS, Nausicaa. Sous le voile d'Isis. Paris : Marcel Blondin, 1934.
- * HENEIN, Georges. Suite et Fin. Le Caire : Centonze imprimeur, 1934.
- * KHAYAT, Georges. Riad. Jeune homme égyptien. Le Caire : Imprimerie Spada, 1934.
- * FIECHTER, J.R. Gammes et Préludes. Paris : Corréa, 1934.
- * BARBITCH, Ivo . Transcriptions . Poèmes . Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1934.
- * SAINT-POINT, Valentine de . La Caravane des Chimères . Le Caire : La Semaine Egyptienne, 1934.

* BLUM, Robert . - Le Rayon vert . Poèmes . - Le Caire : Éditions des Essayistes, 1934

* MALEH, Jacques. - Deux coeurs et... Dieu. - Le Caire, 1934

* PUECH-BARRERA, ... - Sous ton ciel bleu. Impressions. - Le Caire : Imprimerie Paul Barbey, 1934 (réédité en 1939).

* BLANC-PÉRIDIER, A . ; ASCAR-NAHAS, Joseph. - Rencontre. - Paris : Éditions Paul de Montaignac, 1934. * BLUM, Robert. - Les Ombres sur le mur. Préface d'E. Finbert. - Le Caire : Schindler.

- 1935. * CHIVÉKIAR, Princesse. - Hayran, la petite princesse du harem. - Paris : Imprimerie Bishop & Garett, 1935.
- * LEPRETTE, Fernand. Chansons de Béhéra. Le Caire : Imprimerie Schindler, 1935. * YERGATH, Arsène - Le Tisseur de Soies . - Bruxelles : Cahiers du Journal des
- Poètes . 1935. * MOSCATELLI, Jean . - [Dix Sonnets] . - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1935 . * BLUM, Robert : Les Ombres sur le mur . Préface d'Élian Finbert - Le Caire :
- Imprimerie Schindler, 1935. * VAUCHER-ZANANIRI, Nelly . - A Midi sous le soleil torride... . - Paris : Corréa.
- 1936.
- * KHER, Amy. Salma et son village. Paris: Édition de la Madeleine, 1936.

* MAROTTI, Victor. - A la prédestinée. - Le Caire : Édition Pégase, 1936.

* BELLOS, Nausicaa. - Glanes. - Paris : A. Messein, 1936.

- * YERGATH, Arsène. Le Cantique de l'hiver. Le Caire : Imprimerie Amiryan & Cie, 1936.
- * KHER, Amy Kher: Méandres. Le Caire: La Semaine Égyptienne, [1936]
- * BARBITCH, Ivo . Rivages du Sommeil. Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1936. * JABÈS, Edmond. - Arrhes Poétiques. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1936.

* JABES, Edmond. - L'Obscurité potable . - Paris : G.L.M. , 1936.

- * TAHA HUSSEIN, Moenis Claude. L'Aube était pâle. Le Caire : Procaccia, 1937. * ZANANIRI, Gaston. - Thais. Arbre de Perles. - Marseille : Les Cahiers du Sud. 1937.
- * KASSAB, Ernest . Confession d'une âme . Le Caire : Imprimerie Centonze,. 1937.
- * YERGATH, Arsène . ScaraBée (II) . Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1937. -
- * GASPAROLI, Marie. Parfums d'Orient. Le Caire : Imprimerie Weinstein, 1937.
- * ACKAD, Tewfick. Une nuit au pied des Pyramides. Harissa (Liban) : Imprimerie Saint-Paul, 1937.
- * SALTIEL, Albert. Paysages intérieurs. Le Caire : Imprimerie Barbey, 1937.
- * YERGATH, Arsène. Scarabée (II). Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1937.

- * ZULFICAR, Mohamed. Feuilles. Le Caire: Imprimerie Barbey, 1937.
- * OUT EL-KOULOUB. Harem. Préface de Paul Morand. Paris : Gallimard, 1937.
- * YERGATH, Arsène. La Maison des Images. Marseille: Les Cahiers du Sud, 1938.

* KHER, Amy. - Méandres. - La Caire : La Semaine Égyptienne, 1938.

* KHER, Amy. - La Traînée de sable. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1938.

* CATTAUI, Georges. - Parousie. - Paris : Corréa, 1938.

* HENEIN, Georges. - Déraisons d'être. - Paris : Corti. 1938.

* KHER, Amy. - Méandres . - Le Caire : La Semaine Égyptienne. 1938.

* KHER, Amy. - La Traînée de sable. - Le Caire: La Semaine Egyptienne, 1938.

* CATTAUI, Georges. - Parousie. - Paris : Corréa, 1938.

* KAMEL, Mahmoud. - Criminel Printemps. - Le Caire, 1939.

- * KAMEL. Mahmoud. Zahira. Contes. Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1940.
- * OUT EL-KOI ILOUB. Trois Contes de l'amour et de la mort. Paris : Corréa, 1940. * BELLOS, Nausicaa ; BRIN, Monk. - Karima ou la Patrie avant l'Amour. - Le Caire : Les Amis de la Culture Française en Égypte, 1940.
- SORIANO, Raphaël. Le Cahier de Rimes. Le Caire: La Semaine Égyptienne. 1940.
 DUMANI, Georges. La Paix du soir. Le Caire: Éditions de la Revue du Caire. 1940.

* KHER, Amy. - Remous à Bal-Touma. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1940.

- * ASCAR-NĂHAS, Joseph. La Réflexion d'Ebn Goha. Le Caire : Éditions La Revue du Caire, 1940.
- * BARTHAS-LANDRIEU, Thérèse. L'Oasis d'Arbain. Le Caire : Éditions Horus. 1941.
- * COSSERY, Albert. Les Hommes oubliés de Dieu. Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1941.

* ALAM, Edouard. - L'Angoissé. - Le Caire : Imprimerie Le Progrès. 1941.

* LEPRETTE, Fernand. - Le Mauvais infirmier. - Le Caire : Éditions Horus. 1941.

* RASSIM, Ahmed. - Dans le vieux jardin. - Le Caire: Schindler, 1941.
 * ASCAR-Nahas, Joseph. - Billets à Luce. - Le Caire: Éditions Horus, 1941.

- * ABOU KHATER, Fouad. Cendre Mauve. Le Caire: Éditions Horus, 1941.
- * SCHENOUDA, W. Horus . Phantasmes . Le Caire : Horus . 1942.
- * KHER, Amy. Mes Soeurs. Le Caire: Imprimerie Schindler, 1942.
- * ALAM, Edouard. Isis. Comédie. Le Caire : Imprimerie Le Progrès, 1942.
- * MAURIENNE (pseud d'Ismet Assem) . Comprimés d'aspirine.... Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1942.
- * KHEDRY, Ahmed . Volutes . Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1942.

* SCHENOUDA, Horus. - Phantasmes. - Le Caire: Horus, 1942.

* RASSIM, Ahmed. - L'Ermite de l'Attaka. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1942.

* MTRIEL, Étienne. - Marie-Louise. - Le Caire : Éditions Horus, 1942.

- * t (M. Robert. Histoires d'enfants pour grandes personnes. Le Caire : Edition Theolevy, 1942.
- * KHEÓR1 . Ahmed. Ein el Hassoud (contes). Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1943 (?).

* RASSIM, Anmed. - Le Petit Libraire Oustaz Ali. - Le Caire: Horus, 1942.

* CAVADÍA, Marie. - Printemps. (réédition) .- Le Caire : Editions de la Revue du Caire, 1943.

* BERTHEY, Gaston. - La Vie à tâtons. - Le Caire : La Revue du Caire, 1943.

- * AXELOS, Céline. Les Deux Chapelles . Alexandrie : Éditions Cosmopolis, 1943. -
- * SCHENOUDA, W; Horus . La Poussière régénérée . Le Caire : Horus , 1943. 95
- p. * BAUX, Cyril des (Pseud d'Ahmed Siddik). - Les Bacchantes. tragédie. - Alexandrie : Éditions du Scarabée. 1944.
- * COSSERY, Albert. La Maison de la mort certaine. Le Caire: Masses. 1944.
- * SCHENOUDA, Horus. Cantique de la terre. Le Caire : Éditions Horus, 1944.
- * LEPRETTE, Fernand. Le Huppe fantasque. Le Caire : Éditions Horus, 1944.
- * TAHA-HUSSEIN, Moënis Claude et le matin clair . Le Caire : Maaref , 1945.
- * HENEIN, Georges. Prestige de la terreur. Le Caire : Masses, 1945.
- * CHIVÉKIAR, Princesse. Nefer-Res-es, la petite esclave du Pharaon Ni-Ouser-Râ. Le Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale. 1945.
- * ALAM, Edouard, La Fiancée d'Ahmed. Le Caire : Schindler, 1945.
- * HENEIN, Georges. Pour une conscience sacrilège. Le Caire : Masses. 1945.
- * MAROTTI, Victor . Souffle vernal. Le Caire : Imprimerie La Patrie, 1946.
- * LAEUFER, Yvonne (sous le pseud. de ORLOVA). Les Convulsions du Nil. Genève : Édition du Mont-Blanc, 1946.
- * MAROTTI. Victor. Rappel à la prédestinée. Mon journal poétique. Le Caire : Imprimerie La Patrie, 1946.
- * HENEIN, Georges. Un temps de petite fille. Paris : Éditions de Minuit, 1947.
- * JABES, Edmond. Chansons pour le repas de l'ogre . Paris : Seghers . 1947 .
- * JABES, Edmond. Le Fond de l'eau. Le Caire : La Part du Sable, 1947.
- * BOULAD, Georges. Les Heures sereines. Alexandrie : Édition du Scarabée, 1947.
- * KASSAB, Ernest. Vers la terre de l'élue . [préfaces par Georges Duhamel et Foulad Yeshen]. Le Caire: S.n., 1947.
- * NEVYNE, Colette. Gouttes d'eau . Préface de Ahmed Rassim. Le Caire :

Imprimerie Le Progrès, 1947.

* JABES, Edmond. - Trois Filles de mon quartier. - Paris : G. L. M., 1948.

* CATTAUI, Georges. - Outrenuit. - Paris: G.L.M., 1948.

* COSSERY, Albert. - Les Fainéants dans la vallée fertile. - Paris : Domat. 1948.

* DUMANI, Georges. - Monsieur Bergeret au Caire. - Le Caire : Éditions de la Revue du Caire. 1948.

* TABET, Charles. - Rayons et Reflets de la femme. - Le Caire : Tabany. 1948.

* DUMANI, Georges. - Le Disque des jours. - Le Caire : Éditions de la Revue du Caire. 1949.

* HENEIN, Georges. - L'Incompatible. - Le Caire : La Part du Sable. 1949

* FINBERT, Elian. - La Sagesse arabe. - Proverbes orientaux. - Paris . I affont. 1949. (Prix Wacyf Ghali).

* SHAFIK, Doria. - La Bonne aventure. poèmes. - Paris . Seghers. 1949.

* JABES, Edmond. - La Voix d'encre. - Le Caire : La Part du Sable. 1949.

* JABÈS, Edmond . - La Clef de voûte . - Paris : G.L.M. . 1950.

- * DUMANI, Georges. Goha et son âne. Le Caire : Editions de la Revue du Caire. 1950.
- * MAZHAR, Hassan. Le Chapelet aux grains de couleur. Contes. Le Caire : Imprimerie El-Takadorm, 1950.

* OUT EL-KOULOUB. - Zanouba. - Paris: Gallimard 1950.

- * CHEDID. Andrée. Texte pour un poème. Paris : G.1. M., 1950.
- * SALINAS, Wilma . La Faiblesse d'aimer Paris : (vallimard, 1950.

* JABES, Edmond. - La Clef de voûte . - Paris : G.L.M. . 1950.

- * JABÈS, Edmond. Les Mots tracent. Paris : Librairie "Les Pas Perdus " 1951
- * BLUM, Robert . Arc en Ciel . Le Caire : Walter Axisa Editeur 1951. (Coll : "Les Écrivains d'Égypte").

* OUT FL-KOULOUB. - Le Coffret Hindou. - Paris : Gailimard. 1951

- * SCHENOUDA, Horus. Filles Méditerranéennes. Paris : La Presse a bras. 1951.
- * ASCAR-NAHAS, Joseph. Les Propos de Cheikh Barmil. Paris : Les Nouvelles Éditions Latines, 1951.

* RASSIM, Ahmed. - Hanmtane. - Le Caire : Imprimerie Memphis. 1952.

* FARES, Bisr. - Divergence. Théâtre. - Le Caire: Imprimerie Misr: Paris: Libraine Bonaparte, 1952.

* RASSIM, Ahmed. - Melek. - Le Caire: Imprimerie Al Tadaddorn 1952.

- * SHAFIK, Doria. L'Esclave sultane. Paris . Les Nouvelles Éditions Launes, 1952.
- * MOSCATELLI, Jean. Roubayut pour l'année, bilingue français arabe (trad. habib Jamati), Le Caire : Éditions Aldebaran. 1952. (Prix Wacyf Ghaly de l'Association

France-Egypte, 1952.).

* RASSIM, Ahmed. - Nawal. - Le Caire, 1952.

* GUIRGUIS, Renée . - Récits . - Paris : G. L. M. . 1952.

* AXELOS, Céline. - Les Marches d'ivoire. Poèmes. - Monte-Carlo: Regain, 1952.

* MOSSERI, Emile. - Contre le temps. - Monte-Carlo : Regain, 1952. * LEPRETTE, Fernand. - La Rose rouge. - Genève : Studer, 1952.

* CHEDID, Andrée. - Le Sommeil délivré. - Paris : Stock Éditeur. 1952.

* NIZZA Ips. CROISIER, Margueritel. - Textes de Nizza 1904-1953. Ipréface de José Canéri]. - Alexandrie: Imprimerie du Commerce, 1953.

* RASSIM, Ahmed. - Noha, poèmes d'Égypte. - Le Caire, 1953.

* ASCAR-NAHAS, Joseph. - Dienane. - Paris : Les Nouvelles Éditions Latines, 1953. (Prix Edgard Poe 1955).

* HENEIN, Georges. - Les Deux Effigies. - Le Caire : La Part du Sable, 1953.

* MANSOUR, Joyce. - Cris. - Paris: Seghers, 1953.

* VINCENDON, Mireille. - Le Dialogue des ombres. - Paris : Seghers, 1953.

* BLUM, Robert. - Présence et autres comédies. - Le Caire : Walter Axisa, 1953. BLANDIN, Renée. - Le Festival égyptien. - Paris: P.André Martel, 1953.

PARME, Raoul. - Paraboles de l'Inconnue. - Le Caire : Éditions Abou Fadil. 1954.

* TAHA HUSSEIN, Moenis Claude. - Midi le juste. - Le Caire : Maaref, 1954.

* OUT EL-KOULOUB. - La Nuit de la destinée. - Paris : Gallimard. 1954.

* RASSIM, Ahmed. - Samia, poèmes d'Égypte. - Le Caire, 1954.

* TAHA-HUSSEIN. Moënis Claude . - Midi le juste . - Le Caire : Maaref. 1954.

* RASSIM, Ahmed. - Pages Choisies. Tome Premier (poèmes). - Alexandrie : Imprimerie du Commerce, 1954. (Prix Capdeville de l' Académie Française). * CHEDID. Andrée. - Textes pour la terre aimée. - Paris : G.L.M., 1955.

* VINCENDON, Mireille. - Le Nombre du silence. - Paris : Seghers, 1955.

* SAFEYAH . - Pierres sur le chemin . - Paris : Pierre Seghers Éditeur, 1955.

* FIECHTER, J.R.- Contrepoint. Images d'Égypte. Images du Jura. - Genève : Éditions de la Coulouvrenière, 1955.

* COSSERY, Albert. - Mendiants et Orgueilleux. - Paris: Julliard, 1955.

* CARIDAKIS, Salas. - Vous que j'aime, bonjour. - Le Caire : Éditions de l'Atelier, 1955.

* MANSOUR, Joyce. - Déchirures. - Paris : Éditions de Minuit, 1955.

* BLUM, Robert. - Le Signe arabe. roman. - Le Caire : Édition de l'Atelier. 1955.

* JABES. Edmond. - L'Écorce du monde. - Paris : Seghers, 1955.

* RASSIM, Ahmed. - Le Coffre aux épices. Pages Choisies. Tome Second (prose). -Alexandrie: Imprimerie du Commerce, 1955.

* MIRSHAK, Chafik. - Le Crime de Meadi. - Le Caire : Imprimerie Française, 1956.

- * HENEIN, Georges. Le Seuil Interdit. Paris : Mercure de France, 1956.
- * MANSOUR, Joyce. Jules César. Paris : Seghers, 1956.
- * CHEDID, Andrée. Terre regardée. Paris : G.L.M., 1957.
- * SARAG, Anne. Voyage avec une ombre. Paris: Calmann-Lévy, 1957.
- * MANSOUR, Joyce. Les Gisants satisfaits. Paris : Pauvert, 1958.
- * VINCENDON, Mireille. Les Cahiers d'Annabelle. Paris : Mercure de France, 1958.
- * OUT EL-KOULOUB. Ramza. Paris: Gallimard, 1958.
- * GUIRGUIS, Renée . Rondes . Paris : G. L.M. , 1959. 34 p.
- * JABES, Edmond. Je bâtis ma demeure. Paris : Gallimard, 1959.
- * CHEDID, Andrée. Seul, le Visage. Paris : G.L.M., 1960.
- * MANSOUR, Joyce. Rapaces. Paris: Seghers, 1960.
- * LEPRETTE, Fernand. Les Fauconnières ou le domaine des quatre ezbehs.- Paris : Mercure de France, 1960.
- * CHEDID. Andrée. Le Sixième Jour. Paris : Julliard, 1960.
- * OUT EL-KOULOUB. Hefnaoui, le magnifique. Paris : Gallimard, 1960.
- * JABES, Edmond. Le Livre des questions. Paris : Gallimard, 1963.
- * COSSERY, Albert. La Violence et la Dérision. Paris : Julliard, 1964.
- * CHEDID, Andrée. L'Étroite peau. Paris : Julliard, 1964.
- * MANSOUR, Joyce. Carré blanc. Paris : Soleil Noir, 1965.
- * SARAG, Anne. L'Anneau de feu Paris : Éditeurs Français Réunis, 1965.
- * JABES, Edmond. Le Resour au Livre. Paris : Gallimard, 1965.
- * BLUM, Robert (BARRET). Insolitude. Aphorismes et Pensées. Paris : Édition de l'Atelier, 1965.
- * CHEDID, Andrée. Double-Pays. Paris: G.L.M., 1965.
- * MANSOUR, Joyce. Les Damnations. Paris : G. Visat, 1966.
- * MIRSHAK, Shafik. Escale mouvementée au Caire. Le Caire : Atlas, 1966.
- JACQUES, Paula. L'Héritage de tante Carlotta.
- * PARME, Raoul. La Prière Dansée. Genève : Imprimerie Avenir, 1969.
- * PARME, Raoul. La Prière Dansée. Genève : Imprimerie Avenir, 1969.
- * DIDERAL, Jean. Égypte, mes yeux, mon soleil. Paris : Les Éditeurs Français Réunis, 1969. (pseud LÉVY, Édouard).
- * BLUM, Robert (BARRET). Tumulte (poèmes d'hier et d'aujourd "hui). Besançon: Éditions de l'Atelier. 1969.
- * CHEDID, Andrée. Contre-Chant. Paris : Flammarion, 1971.
- * PARME, Raoul. Le Rameau d'or. Milan : Milici, 1971.
- * CHEDID, Andrée. Bérénice d'Égypte. Paris : Le Seuil, 1971.
- * CHEDID, Andrée. La Cité fertile. Paris : Flammarion, 1972.

* KHER, Amv. - Les Sycomores. - Le Caire: Atlas, 1972.

* MANSOUR, Joyce. - Histoires nocives - Paris: Gallimard, 1973.

- CHEDID, Andrée. Nefertiti ou le rêv d'Akhenaton. Paris: Flammarion, 1974. * VAUCHER ZANANIRI, Nelly. - Soleil absent. - Paris: Éditions Saint Germain des Prés, 1974.
- * COSSERY, Albert. Un Compiot de saltimbanques. Paris: Laffont, 1975.

* ASSAAD, Faw zia. - I. Egyptienne. - Paris: Mercure de France. 1975.

- * CHEDID. Andrée. Cérémonial pour la violence. Paris : Flammarion, 1976. * HENEIN, Georges. - Le Signe le plus obscur. - Genève : Puyraimond, 1977.
- * HENEIN, Georges. Notes sur un pays inutile. Genève : Puyraimond. 1977.

* HENEIN, Georges, - La Force de saluer, - Paris : La Différence, 1978.

* JABES, Edmond. - Le Livre des Ressemblances, Le Soupcon, le Désert. - Paris : Gallimard, 1978.

* CHEDID Andrée, - Fraternité de la parole, - Paris : Flammarion, 1978.

* HASSOUN, Jacques. - Fragments de langue maternelle. - Paris: Pavot, 1979.

- * SHAFIK, Doria Avec Dante aux Enfers : I. Evocation II. Mendiants d'absolu (preface de Pierre Seghers) - III. La Tourmente. - IV. Renaître - V. Larmes d'Isis. -Périgueux : Éditions Pierre Fanlac, 1979.
- * HENEIN, Georges. L'Esprit frappeur. Carnets 1940-1973. Paris : Encre, 1980.

* MIRSHAK, Shafik. - Les Années magiques. - Le Caire: Atlas, 1980.

* CHEDID, Andrée. - Les Marches de sable. - Paris : Flammarion, 1981.

* SOFER, Micha. - Les Cinq Sentiments de l'exil. - Genève : Éditions Zoé. 1983. * JACQUES, Paula. - Lumière de l'oeil. - Paris : Gallimard, 1983. (Folio).

JABÉS, Edmond. - Le Livre des Marges, - Montpellier: Fata Morgana, 1984.

KHOURY, Leila. - L'Intini. - Le Caire: Imprimerie de l'Université américaine, 1984.

* HASSOUN, Jacques, - Alexandries, - Paris: La Découverte, 1985.

* LATIF GHATTAS, Mona - Les Chants du karawane, - Le Caire : Elias Modern Publishing and Co. 1985.

* LATIF GHATTAS, Mona - Nicolas, le fils du Nil. - Le Caire : Elias Modern Publishing and Co. 1985.

- * LATIF GHATTAS, Mona. Ougrante Voiles pour un exil. Québec (Canada): Éditions Trois, 1986.
- * CHEDID, Andrée. Textes pour un poème (1949-1970). Paris : Flammarion, 1987. * ASSAAD. Fawzia. - Des Enfants et des Chats. - Lausanne : Pierre-Marcel Favre, 1987.

* CHEDID, Andrée. - L'Enfant Multiple. - Paris: Flammarion, 1989.

* JABES, Edmond. - Le Seutl. le Sable. Poésies complètes (1943-1988). - Paris ;

1990

Gallimard.

* JACQUES, Fassa : Héritage de Tante Carlotta, - Paris : Gallimard, 1990; (Fono).

* MANSCUR: . ver Prose et Poésie: veuvres complètes. - Arles: Actes Sud, 1991 * JACOUF's, Pr. 14. - Debutch et les anges dissipés. - Paris: Mercure de France. 1991.

* CHEDID, Andree. - Poenies pour 1 texts (1970-1991). - Paris: Planmarion 1991.

* ASSAAD, Fawzia. - La Maison de Louron. - Paris : L'Harmattan. 1991.

* SOLÉ, Robert, - Le Tarbouche, Pans: Le Scuil, 1992.

* SOLÉ. Robert. - Le Sémaphore d'Alexandrie Paris . Le Seuil. 1994.

* JACQUES, Paula. La Descente au paradis - Paris : Mercure de France, 1995.

. Index des auteurs

ABOU KHATER Found ACKAD, Tewtick ADES, Albert ALAM, Edouard ARCACHE, Jeanne, ASCAR-NAHAS, Joseph. ASSAAD, Fawzia ASSEM, Ismet (Maurienne) AXELOS Céline BARBITCH Ivo. BARTHAS-LANDRIEL! Thérèse BAUX, Cyrsl des (pseud, Anmed SIDDIK) BELLOS, Nausicia BERTHEY, Gaston BLANDIN, Renée BLUM, Robert BONJEAN, François BOULAD, Georges BRIN, Monk CARIDAKIS, Savas CATTAUL Georges. CAVADIA Mane. CHEDID, Andrée CHIVÉKIAR, Princesse COHEN, Dan COSSERY, Albert.

DEJF. Ahmed DIDERAL, Jean (pseud, Edouard Lévy) D'IVRAY, Johan (pseud D'Allisac-Pahmy) DLMANI, Georges FARAONE, Joseph. FARES, BIST FIECHTER, J.R. FINBERT, Élian. FLÉRI, Louis GARGOUR, Edouard GASPAROLL Mane CERTEINY GHALL Wacvf. GUIRGUIS, Renée . HAIDAR Ali Chinassi, Fazil HANEIN, Jos. HASSOUN, Jacques HENEIN, Georges. KAMEL, Mahmoud KASSAB, Emest. KHAIRY, Mohamed KHAYAT, Georges KHEDRY, Ahmed KHER, Amy. KHOURCHID, Mohamed,

KHOURY, Lesla. JABES, Edmond JACOUES, Paula JOSIPOVICI, Albert. LAEUFER, Yvonne LATIF GHATTAS, Mona LEPRETTE, Fernand LÉVY, Jules LEVY, Victor MALEH, Jacques MANSOUR, Joyce, MAROTTI, Victor MAURIENNE (ASSEM, Ismet) MAZHAR, Hassan. MÉRIEL, Étienne MIRSHAK, Shafik, MORPURGO, Nelson MOSCATELLLI Jean. MOSSERI, Émile MOUTRAN, François. NEVYNE, Colette. NIZZA, (Marguerite Croisier) OUT EL-KOULOUB. ORFALI, Georges PARME, Raoul, PRATSICA, Georges PUECH-BARRERA.

RASSIM, Ahmed SAFEYAH SAINT-POINT, Valentine de SALINAS, Wilma (Nassar-Moghazi) SALTIEL, Albert SARAG, Anne (pseud. Gamsaragan, Dana) SCHEMEIL, Manus. SCHENOUDA, Horus SCOUFFI, Alec SEDDIK, Mohamed SEKALY, Josée. SHAFIK, Dona. SINADINO, Agostino SOFER Micha SOLÉ, Robert SORIANO, Raphael TABET, Charles TAHA HUSSEIN, Moents Claude THUILE, Henri VAUCHER-ZANANIRI, Nelly VINCENDON, Mireille YEGHEN, Foulad. YERGATH, Arsène. ZANANIRI, Gaston ZANANIRI, Georges ZULFICAR Mohamed



حكايات ١٨٨٢ ومسرج روجيه عساغه والدراماتورجياء

ثمة عروض مسترجية ترتبط بأسماء أصحابهاء وثمة مسرحيات بتخفى ورامها مضرجوهاء والفارق ما بين الاثنين، هو الاختلاف ما بين عبقرية الرؤية، وتنفيذها حرفياً. بين ذكاء التأويل، والترجمة الحرفية في التناول. وإنه لاختلاط كبير بين رژیتین. ومسرح روجیه عساف، المضرج اللبناني صباحب دمسسرح الحكواتي، ذائم الصبيت، مثال على الرؤية الأولى.

زار عساف محدر في الفتره ما بين (١٩٩٥- ١٩٩٦) لفترات متقطعة يتابع فيها ورشة الدراماتورجيا التى أقيمت في مركز الهناجر للفنون، من

التمثيلي (الأداء الإلقائي . فن التعبير مسرح روجيه عساف روجيه من مراليد عام ١٩٤١، في الفترة (٦٣ ـ ١٩٦٥).

> ضمن برنامح والورش المسردية الذى يتبناه الركز لتطويع ادوات البدعين الشبياب في مبجالات مسترجية ستنوعية: فنون الأداء

المسافي ـ فن التعبير الجسدي وغيرها)، فنون السينوغرافيا، ثم الورشة الأذيرة (التراماتورجيا) التي أشرف عليها المخرج اللبناني.

درس فنون التمثيل في ستراسبورج

ثعبره بدأياته السيرضية لعبام ١٩٦٠ عندما شبارك السيرجيين اللبنانيسين في تدعسه العسركسة السرحية المبيثة بلبنان. له تماريه السرحية في الدارس والحامعات.

من اهم مساهماته مشارًا المسرحي المداركة في العمل المسرحي المام وأرثوي أديء للكاتب المسرحي بريضت من إخراج و ذهلايييره في مسسرحية «في انتظار جدود للكاتب المسرحي صماهمويل بيكيت ومن إخسارا شكيب خسوري الماكت خسوري الماكت المسرحيات ومن الماكت ومن

السرحية.

كان مسئولاً عن المركز الجامعي للدوس المسرحية في بيروت، وعمل بمسرحها منذ عام ١٩٦٥ فور عوبته من بعثته الدراسية، وكان (مسرح بيروت) أول مسمرح في العاصمة للبنانية أد طابعه الشقافي وغير التجارية

يرسس مع الفنانة اللبنانية نفسال الاشقو «مصدرف بيروت للمسرح» وهي ورشة مسرحية تستند إلى منهج العمل الجماعي، وتاقيف نصب هي ذات مسواضيخ سياسية واجتماعية، لها مغزاها الوطني للمرض، ويلهم هذا المسرح دوراً في القيامة اللبنانية ضد المتل الدتل الانرائيل الذي يجتاح المنان



في عامي ١٩٧٦ و ١٩٨٧ تتحول الفرقة إلى مومرعة منفرقة في المعل الاجتماعي لفعة الشعب المثان ووضائي ووجه عسائل م زمالاته المسرعيين طوال ست زمالاته المسرعيين طوال ست السياسي - في القارمة الشعبية. السياسي - في القارمة الشعبية. فيلت عن بااكت أن الفلسطينية والحكة المسرعة السارة.

يكُنُ عسساف عام ۱۹۷۸ مع طلاب الفنون بالجامعة اللبنانية، فريق عمل يخيض به غمار تجرية مسرحية ستحمل اسمه طوال ربع القرن الأخير، هي تجرية «مسرحية «مسرحي على الذاكرة الشعبية، للسرحي على الذاكرة الشعبية، منبخًا رئيسيًا، كي يتواصل مع

جماهیره، ویقفهم لفتهم رفتافتهم وبحوروناتهم ویقدم مسسرصه فی هذه اللرجاة اعمالاً حیة تسمی آلی إجداث علاقة میاشسرة وتلقائیة مم مصسالمة الناس بل علی النقیض، إثارة مقارمتهم للواقع الذی یتمایشون معه دون اتخاذ موقف منه!».

صاغ هذا اللهوم تجرية ورشة الدراماتورجياء التي تُوجتُ بالعرض السرعي دهكايات ١٨٨٢، بعركـز الهناجر للفنون.

حكاية دحكايات ١٨٨٢،

كانت «العسوية إلى النفى، للرواني الكبير أبو المعاطى أبو المعاطى أبو وقياء أبو ألم المنافئ أبو وقياء أبو ألم المنافئ أبو ألمائز أبو المنافئ أبو المنافز أبو ال

المستوى الأول:

يستعين هذا العرض السرحى بمذكرات أحمد عرابي، وعبد الله القديم بإشعار فؤاد حداد. كما أن مناك جانبًا أخر في النص من إبداع ضريق ورشة الكتابة، وهي المشاهد التي صدوت الحياة الشعبية في تلك المرحلة، وتعتمد في سردها الدرامي على سيدة «السيد العجان».

المستوى الثانى:

كيف تُرى هذه الشاهد بوضعها الراهن، وكيف تُرى رؤاها عبر عبون المنثلين الذين يعايشون نهايات القرن التاسع عشرء ويتعاملون معها بمنظور أنيّ، يعكس رؤى جيل من الشباب يميا أفول القرن المشرين. منا هي عبلاقتهم بهناه الفتارة التاريفية الهامة في حياة مصر السبياسية؟ كيف ينظرون إلى منشيروع التنويراء ذلك الشيروع الفكرى والمسخساري القسومي الوطئيري). بطرح العرض السيرجي تبساؤلات من هذا القبيل، وغيرها عتيما بشيابل عن مستقبل الحتمم العربي؟!.. وتتبين ذلك عبر سطور السرحية ويشكل مني، غير مباشر.

من هذه المنطلقات يكتشف الناقد أنه لا يتعامل مع عرض مسرحي جاهز، أو معد إعدادًا نهائيًا، بل هو مشروع مفتوح يمثل أمامنا بفكره، وأطروهسساته التي بطلب منيا استكمالها. ويكتشف الناقد كزلك أنه ليس بإزاء عرض مسرهي تقليدي نمطى؛ فلا ينبغى النظر إلى محكايات ١٨٨٢ ، عبر قواعد وإوائح أرسطية نقدية ثابتة، ومنهج نقدى تحليلي وصفى أحادى الرؤية، فإن هذا يظلم التجرية، ويضعها في إطار منظق. إنها تجربة تنفتح على الذات، سواء كانت مؤية (المثلين) أم مثلقية (التقرجين)، تأخذ منها منابعها، وتمنح التجرية حرارة ويفنا ووجدا.

تمساول (حكايات ١٨٨٧) أن تمستمد قدواها - إذن - في هذا المرض السرحي، ليس من النطوق التساريضي الذي يرمسد حكايات، فيخرج منها بتنائج بمنفيرات، بقدر ما يستفز التفرج/ المتلقى للتفكير، وترة من أعداقه: كي يعيد اكتشاف موتبعه، فيقرم بصبياغته من جديد وفقًا لما يراه حقا وفعلا.

لم يطرح عساف مع مجموعته <u>شخصت</u> الشييم، ومرحلت

التاريخسية، إلا وهم ينظرون إلى قضايا بعينها، تهم مجتمعنا للعاصر في ظروفه الراهنة وقضاياه التي تؤرقنا: الملاقة المزدوجة التي تربط الشقف بالشعب من جهة، وبالرسسة من الجهة الأخرى، والحيلولة بين المارسة والفكر، وعدم التطابق بين مستوياتها؛ أيُّ الأطار العملي الذي يضتلف عن التصبور الفكري. قضية الستعمر والشعب القناوم بغشاته الخنطفة. ويصدوغ العبرض السبرجي استثلة، دون أن يطرح إجابات جاهزة عنهاء مستعينًا في ذلك بالجدل والصوار. يتم ذلك وفيضًا الأسلوب فني لا يستحد في منهجه على القطابة، أو مباشرة الرسالة، أو سطحية الدلالة، ومُرْفية العلامة.

لذلك قبار الصحياغة أو الإطار الفني الذي قبرًم من خبالاله العرض الفني الذي قبرًم على استخدام إبسط وسائل التعبير ووسائطها، فهو يعتمد لإبراز اطريحاته على مهموعة من المطهن الشباب، يحاولون قدر استظاعتهم أن لا يمثلوا، بل مم يزودن ادوارها، يمكس دنها فحوق الخضية، عبر شانية التركيب، فهم الخضية، عبر شانية التركيب، فهم معطون ومطفون، مؤون روزاة، يقوم

وعيهم - بوصفهم ممثلين - على قدر من الرافية السيطرة على الشخوص التي يؤدونها تمثيلاً، فلا تتقصصهم ان تطسس ملامحهم ورعيهم الجمعى في التسطيق وإنارة الصددة، فيهم سيستمت عبون بما يؤدونه كلمية مسرحية، يعانون الأحداد الجسام، لكنهم يقترن بالفكات المساخرة للرخية من لدنهم هنا وهذاك، وهذه المكان والمفارقات لا تنسيهم مهمتهم المحرفية، لا يهممهم أن تستشير استثنارة دموعهم، بقدر ما تستشير استثنارة دموعهم، بقدر ما تستشر

وتبقى الاسئلة التى تطرح نفسها بنفسها فوق الخشبة.. ومن بينها: غاذا فشل مشروع عرابي؟ وغاذا بنهزم؟!.

ولا يتوقف الزمان بوجود القديم وعرابي، ثم الاحتىالال البريطاني لمسر عام ۱۸۸۱، بل يستمر رضا الاحداث لما بعد ذلك، لكن العرض المسرعي ينظر إلى الماضي بوصفه وسيطاً يسمقط عليه فريق العمل مستقبل الحركة الصرية الوطنية المناصرة برمتها، ويعلن وهجيه

عساف منذ البداية دأن الفعل الذي يتم فوق خشبة المسرح يتجاوز حدود العرض، فليس الهدف تقديم عرض مسرحي لذاته، ولكن اختبار الوقائم التي يصنوبها هذا العمل وأثرها في وجدان الجماهير وعقولهم. ويحدث هذا الاختيار بفضل مجموعة المتلين/ الرواقه إنهم منذ بداية اللعبة المسرعية يظهرون أسامنا بشكل واقعى دون أي إيهام مسرحي للبدء في حكايات النديم والشورة العرابية والحكايات الإنسانية العادية للقسلاح والأزهري ورجل الشسارع والأديب.. إلى أخسر تلك الأنماط الإنسانية. إن هؤلاء المثلين ينبشون واقتعهم العناصير في عنام ١٩٩٦ بالاستعانة بمكايات عام ١٨٨٢.

وثاتى سينوغرافية العرض للسرحى بسيطة بساطة الفن الخالص: فهى تعقد على الفضاءات السرحية التى يشكلها المثلون خشبة مسرح عارية، وقطعتا ديكر تمثلان أماكن العرض بأكمله، يتم توظيفها من خلال الإهماءة وتربي حركة المثلين، ويصدت التغير وفقة للوظيفة الدرامية التي تعلى شعل للوظيفة الدرامية التي تعلى شعل التغيير. وهى مواد قابلة للتشكيل،

فقطعة الديكور، نراما تارة بيشا، وتكون مي نفسها مقراً الباشا تارة المشار تأري المسار تارة والمشار تأريخ المشار والابيض والسود الوظيفة الترفيقة فوق خشية المسرح من جهة، مؤكدة على الطابع الترفيق مذه التاريخي للأهداث المسرحية من الجبة الأخرى، ويصنع الترفيق هذه المسارع مددت المسارعية من ويصنع الترفيق هذه المناريخي وجدية المناريخي وجدية قرية.

لكل من اشترك في هذا العوض المسرحي الثناء والتقدير بداية من ورشة الدراصاتورجييا (الكتابة السرحية) مروراً بررشة الموسيقي، والديكور، والكلبس، والاكسسسوار، والديكور، والكلبس، والاكسسسوار، والمساق، والمسرح والشاركين في هيئة الإضراع، وصولاً إلى الملالان والمشين:

سلوى مصعد على ربسعة الحسينى رريم حجاب راية سليمان، وعلى خليفة وضياء عبد الضالق روسلاح حفنى ربوسف إسماعيل ومحمد عزت رتشيلا رفنا، رتاحينا) وكريم عادل، بباسم العطال رصارم سمير رنسلا حامد.

هناء عبد الفتاح

هموم عربية أنريقية نى أيام قرطاج السينمائية

تمقق دايام قرطاج السينمائية ، منذ تأسيسسها في عام ١٩٦١ في ترنس - العاصمة - لقاء هامًا بين السينما العربية والسينما الافريقية . والبداية في السينيات لها دلالة فهي سنزات المد القومي العربي وحركات الكفاح الافريقية من أجل التحرر والاستقلال.

رائلق بمناسبة الاحتفال بمرور لاثين عساسة نظرة سدوسة على الاثانية المائزة بالتانيت اللهبي. تعترف انها نظرة غير كاملة . في الدروة الاولى . 1971 . فاز المضرج السنفالي الاديب الكاتب عشمان سدف عين عن فيلسه مسودادة

تمدى فيه لاضطهاد الاستعمار الصدير فالبروجران الصاعدة الجديد والبروجران الصاعدة منامة في خامة منواء على اسرة فرنسية. الكرنجراية سعارة مطالور في في مورة ٧٧ تالقت المسرجسة فيلمها مساهمين زنجاء تتابع فيه الذي علنه في سجون الاستعمار المنارة على النهاية رحلة نصو الرعي وقبرا المساركة في النهاية رحلة المنزع المسري وقوفق مسالح في الدورة نفسها المنزع المسري والحقيق مالح في الدورة نفسها فيلم المسري والمضاورة نفسها فيلم المسري والمضاورة والمسرورة المسرورة المس

الأفسلام العسرييسة التي تعسرضنت للماساة الفلسطينية، يأتى بعده، ٧٤ ـ فيلم، دكفر قاسمه للمضرج اللبناني مرهون غلوية عن المجزرة التي اقترفها الجيش الصبهيوني في فلسطين المثلة، دورة ١٩٧٤ تشبهد والسفراءه للمخرج التونسي فاصبق قطاري عن مشكلة الماجرين، وأي بورة 19۸۰ بفيلم «عزيزة» للمضرج التونسي عبب اللطيف بن عمار، لقضبية المرأة بين الضرافة والرعى الشعبي والهجرة، وفي ١٩٨٢ نجد قبلم والريح السلممان سنسي . من مالى . عن رفض الجيل الجديد لقصصاد النظام الذي جاء به الاستقلال.



غيوم احط الحيلالي فرحاتي

في قراءة لاقلام الدورة الجديدة - نصاول استقراء أو استشفاف بعض ملامح في السينما العربية والسينما الافريقية

قضية الهجرة لا تزال ملحة..

في فيلم دغيول الحفاد المخرج المجيد المجيدالي قرحاتي صماحب دخيات على المجيد المستقدة عبيد حيات على المستقدة عبيد المستقدة عبيد المرحيل. البطل هاجسه أن يذهب إلى فرنسا للرهان على سبياق الخيل، هاريًّ من مساخر يلاهــــــة». الرجل البائم الوراق المناسبة بدحلم الضعرب بانم أوراق البانصيب يحلم بزيرة بنه في باروس وبإجراء

عملية جراهية تعبد إليه بصره، فاطمة المربية تريد أن تلمق باسها في جبل طارق، بل صحى الشساية المرتسية ابنة الستوطن المستقر البطال. قد تبدر مواقف البعض غير البطال. قد تبدر مواقف البعض غير المسن، فأى ضمان يريد أن يحققه من أجل تجايز الواقع؟ علم السفر يبدر ومانًا.. كما بدا لكثيرين غيره يبدر ومانًا.. كما بدا لكثيرين غيره ومركب المتسللين عبر البحر في الختام تطارده هليكريتر ويسقط بين الخدام تطارده هليكريتر ويسقط بين الخدايا...

وإذا كان حلم الشاب مهدى في الفيلم المفريي الأخرر وسارق



: الأحلاء لحكيم مورى

الأجلام، لحكيم نورى في الهجرة إلى كندا، بسبب الظروف الاجتماعية القاسعة، فإن يواعي إيطال مخبول المغله للهجرة لم تكن بنفس الوشيوح، قضية الهجرة في عمق فيلم «سالامًا يا ابن العم» للمضرج الجيزائري ميرزاق علواش وهو مهتم بمشاكل الشباب منذ «عمر جاتلاتو، ۱۹۷٦ حتى «باب صوقة الوادء ١٩٩٢ . ولعله يبندأ فسيلمسه وسلامًا عن بما انتهى إليه وباب الواده.. حيث قرر الشباب الجزائري المصطيسيين الظروف المضطرية أن يهاجر إلى فرنسا.. استقر دموك» أق وتوفيرين، في ضرنسا واكتسب المسببة الفرنسية.. يتحايل على



الحياة بمختلف السبل.. يبدو دائمًا تلقًا مذعورًا.. ياتيه ابن العم حاملا حقيبة في مهمة تبدر غير شرعية.. وينتهى الفيلم بطرد البوليس للجزائري الستقر، في حين يستقر ابن العم ويرتبط بعلاقة حب مع فتاة سوداء..

الاسطورة واللوروث والهوبة

أكشر من قيلم أفريقي يعود للاسطورة والموروث والتقاليد، فيلم «شبعرة الدم».. من غينينا بيسناو إخراج ف. جومين الفائز بالتانيت الفضيىء وسيقته سمعة مشاركته بمهرجان «كان» الأخير، يتعرض للثقافة الشعبية حيث يعتقد الناس

أن كل مواود تزرع له شنجارة هي توأم له، ولهذا فإن الأشجار محل تمجيد، لأنها تظلل بحمايتها أرواح سكان القرية، ولهذا فإنه عندما تشرع شركة من شركات الدينة في قطع الأشجار، فالا خيار للسكان إلا النزوح من القرية. ولكن النزوح إلى الصحراء يهدد بالجفاف والموتء ويأتى مسيسلاد طفل جديد كنداء للعودة. ويريد المضرج - كما قال -أن يؤكد العبلاقية بين الإنسبان والطبيعة.

وقى قبلم دعثيما تلتقي النجوم بالبجرء من مدغشقر - إخراج رايموند راجاريفياو - معتقد شعبي اخر أن من يولد مع كسوف

الشمس بمثلك قوة هدامة، وإذلك فإنه يجب أن يوضع في حظيرة الثيران، إذا صمد سيعيش حياة عادية وإلا تعبير من للهالاك، هكذا كان شان ومصير الطفل «كابيلا» .. وتمتزج في الفيلم القوى الخارقة للسجر، والتبران، مع غضب الطبيعة.. أو ــ كما يستقدين عضبروح الأسلاف!

يصاول فيلم «كيتا.. ميراث الشاعر الجوال؛ _ من بوركينا فاسو . إخراج دائي كوياتي - تاكيد دور الثقافة الشعبية الشفاهية في الهرية القومية، هيث يقوم الجد برواية حكابات الأجداد وأمجادهم لحقيده الطفل، ويتأثر به الطفل حتى ليهمل

دروسه، وينكر منا يلقنه من علوم الغرب، وإذا كان الجد قد أضطروه إلى ترك القرية والطفل شقد ظلت مكاياته في وجدان الطفل.

القضية القلسطينية..

بعير عنها مخرجان شابان.. احدممها ابن غيزة رشيسي مشبهراوي.. والأخر ابن الناصرة.. إبليا سليمان. كيف رأياها؟ مشهروای فی فیلم دحیفاه . بطرالة محمد مكري من أبناء القدس المثلة. هو هنا محيفاء فكذا سماه أمل غيزة لأنه كسميمتون يمسرخ بأسماء المدن السليبة مصيفاء.. ديافاه.. دعكاء.. الزمن عشبة اتفاق اوسلو. يعلق أنه سينتقل من مخيم إلى مخيم أخر. فالمفاوضات تحمل تنازلات.. وأبوسيعيد الذي أقيمده الشلل ستعمده والسلطة والوطنية إلى عمله شرطيًا .. سعيد يشعر أنه سيضرج من سجن الاحتلال إلى سنجن أغيران رجب الجنميع من العرب بقيلم دحيفاء واستعق جائزة التانيت المرويزي. لكن الأغلبية من

العرب تتقيل الفيلم الأغر مسجل اختفاءه.. للمخرج الفلسطيني العائد من أمريكا بعد ١٢ سنة الذي رأى بلده شب خاوية .. من خلال «يوميات» فيها رتابة.. يدعى للحديث عن فيلمه.. الميكرفون لا يعمل.. أبره وأمه يغطان في النوم وشاشة التليفزيون تتشوش بعد انتهاء الإرسيال مم عيزف السيلام الوطني الإسرائيلي ورفسرفسة العلم الإسرائيلي.. كان هذا الشهد مثار صيحات استنكار في المسالة من بعض الجمهور ..هل نستمم للرأي الأغر؛ قال إيليا سليمان .. الم بتحملوا العلم الإسرائيلي بقائق.. فما بالك والفلسطينيون العبرب يتحملونه غمسين سنة؟!!ه. ندخل متبلقة جساسة.. فقد كان جزء من تمويله إسرائيك بصفته حامل جراز سقر إسرائيلي.. مع تعويل أوروبي أكثر.. ثم أرادوا منع هذا التمويل لأنه عربى فلسطيني.. حاول إثبات هويته القلسطينية، اضطروا الآن أن يعترفوا بهان هناك منظمات تصمل الهوية

النسطينية داخل إسرائيل.. آصر أن يعرض قيلمه بمهرجان فينيسيا باسم فلسطين.. مسالة شائكة.. وجهة نظر قد ترفض ولكن لا تدان!

وقاع للدينة. النزول إلى واقع المهمشين. الحياة اليومية العادية... من الحارة المصرية ومعاناة الشباب بنيا يا غراميء لمجمدي مدينة على... إلى الفيلم الجزائري يغوص في قاع المصلح رحسيم الذي ينسب المسابق، إلى المسابق، اللي يدلك بنا إلى حس شعبي... يصور بشراً حقيقين... يصور بشراً حقيقيين... يصور بشراً حقيقين... يصور بشراً حقيقين... يصور بشراً حقيقين... بعضهم يلجا السردية... ولكن الناس فيهم يلجا شهاءة ونبل...

قضايا وهموم عربية وأفريقية مشتركة، هل نعود إلى طرح تساؤل المداية.. هل من إنتاج مشترك بين الجنوب والجنوب هــــتى لا يكون قاصراً على الجنوب والشمال؟!

إحياء ذكرى إميل حبيبي

اصدرت مجلة (مشارف) الشهرية الثقافية عددا تذكاريا خصصته لإجياء دكرى مؤسسها ورئيس تجريرها الرواتي الفلسطيني الكبير إميل حبيبي الذي وافقه اللبة في أول مايو الماضي قبل أن يتم عامه الضامس والسجمين (٢٩ اغسطس ۱۹۲۱ - اصابع ۱۹۹۱)، وقيد صدر هذا العدد التذكاري في يونيه ١٩٩٦ (العبد الشاسم)، ثم جمل العدد الماشير الصادر في أغسطس ١٩٩٦ من الحلة تقسيها، مجورا خاصاً عن الشيادات التي سجلها عن إمعل حبيبي سياسيون وقادة ومفكرون كبارء من بينهم باسين غيرقنات والمسعنون بيبرين وغيرهما، وسنقف لنلقى نظرة على هذين العددين الهمين من مجلة (مشارف) التي أصبح يدير تحريرها الأن كل من الأدبية

الشابة سمهام داود والشاعر الشاب غسان زقطان.

اشتمار (العدد التاسع) على النص الكامل لاغر حوار ادبي فكرى مع الراحل الكير إهيل مجيسي، وهر نص الحوار الذي كانت قد إجرته محه مهيئة تحرير وزارة الشقافة الفلسطينية، وفي هذا الحوار اراء مهمة للايب الكير الراحل عن أبير قمضايا السناحة الشقافية والسياسية، فعلى سعيل المثال نجسه يسيب مسؤال حول رايه في السلطة الوطنية القلسطينية بعد عامين على ارض الوطنية القلسطينية بعد عامين على ارض الوطنية، بقوله اننا غير موافق على النظرية المؤلس، بقوله اننا غير موافق على النظرية

تضميع إسرائيل، قضية الاصتلال والعدال، أكثر من مرة اللت، وها أنا أوكد على ذلك باسم موقات حتى الآن وعلى الرمع من كل شيء لا يمثل السجان، إنساد رابين ثم ميدويز هما الثانان بهاسلان السجان، باسم عرضات مازال يسئل السجين، وأنا من طبيعتى الإنسانية لا المنحية وفي دو إنها للمناسبة (لكم بالت التضحية وفي دو إنها للمنهة (لكم بالت لكم) كنت اصدح في جملة بعد الاخري: لا تلويا الضحية، دو الاخري:

أما القسم الشائي من هذا العدد فيشتمل على أهم المعالم الحياتية والعلمية والأدبية في سيرة الراحل الكبير، ثم يأتي القسم الثالث الذي يشتمل على ثمانين شمهادة وكلمة تابين بقتم أهم الأدباء

والنشاد والمفكرين الذين عرضوا الراحل الكبر عن قرب

ويلفت النظر أن هناك الثنين ممن ساهموا في هذه الشمهادات، قد واهاهم حبيبي. وهما الشاعر العراقي الرائد جنيديوري الذي والته منيته في لندن به الأسبوح الاول من أغسطس ١٩٩٦، أي بعد رحيل إميل حبيبيي بحدو ثلاثة شهور، ثم الابية المصرية الكبيرة لعليفة الرايات التى رحلت عاملة في العاشر.

وقد جاء في كلمة «بلند الحيدري» مرجها كلامه إلى إميل حميين :

مندما قرق سمحي قبل آيام قريبة هدن نبا الرعكة المسحية التي التي التي الديك وحملت إلى المستشطى، تعنيت في بريان قصيرة بعش إليك، أن تكان ومكة عارضة تعود بعدها إلينا، وقلت للضي : سنتلقي منتما، وستحمنا غرفة في شفق في هذه الساسمية العربية أو تلك، وعلى هامش هذا المديمان أو ذلك،

أما الأديبة الكبيرة الراحلة لطيقة الزيات، فقد قالت في كلمتها : سوف نفتقد في إميل حبيبي الكاتب الذي استطاع أن يستخدم التراث في القص براءة منقطعة النظيره.

أما نقية الكلمات والشهادات في هذا العدد، فمعظم أصحابها من ذوى الكانة



الرفيعة في مجال الادب والنقد والفكر، مثل مصحصود دورويش و الطعيب صسالح و سعد الله و فوس و إحسسان عباس وإدوار الخراط وعبدالوهاب البدياتي وفييساء مالهر ويعنى الراعي المعيد ورضوى عاشور وعلى الراعي ومحمد مدر الصين العسائم وفاروق عبدالقادر وغيرهم من كتاب العالم العربي

البارزين. أما من إسرائيل، فقد شارك سنة كتاب وأدباء خاصة من أرائك اللابي ينتمون إلى عضوية (لجنة للبدعين الإسرائيليين والفلسطينيوس ضد الاحتجالال ومن أجل السلام العادل)، مثل الشاعر: نقان زاخ والشاعرة دالها رايهكوفيتش والروائي يورام خاشوك والكائب الصحصي أمم باروم والشاعرة رياسية والاستاذة بالوم والشاعرة ينطون والاستاذة العاديد عقة عموت كوفائي

أما العدد العاشر من (مشارف) فقد ضم شهادات جديدة لكيار القادة السياسيين والمفكرين البارزين؛ من بينهم الرئيس باسر غرفات الذي وصف إمعل هبيبي في كلمتيه بأنه معتراف هذا الشيعب المكافح، الذي صيدق إيميانه وصدقت رؤيته، ورأى فاسطين تولد من جديد ، ومن بينهم كذلك شمعون بيرين رئيس الوزراء الإسرائيلي السابق، الذي قال في كلمته : حكان عنيدا في سعيه إلى إيجاد السكك؛ إلى إقامة الجسور، إلى تبديل العداوة بالصداقة والجفاء بالانفتاح والشك بالتفاهم، ويعمه الصارم لعملية السلام بكل ثقله الأخلاقي والمعنوى، منح كثيرا من الإسرائيليين والفلسطينيين قدرا أكبر من الأمل والإيمان ع.

وماهذه الشهادات والكلمات إلا نماذج تؤكد المنزلة التي كان يحتلها الراحل الكبير «إهيل حبيبي»، وتثبت أنه على الرغم من رحيله، فإن تراثه سيبقى

صلاح أبو نار

بين البحر والصحراء تشــابكات نسائية

بين البحر والصحراء، في صنالة واسعة بفندق سوڤيتيل الفردقة، كان محض الوجود. المادي لهذا المرض يلفت الانتباء ويثير التامل.

فى الخارج شمس حامية وشاطئ ويحر ورمل وصخوره واوربيون كثيرون يلهون ويصخبون على الرماق على المشاهدين. الرماق ويصنفيون على المشاهدين. الرماق ويصنفيون على المشاهدين. والرماق ويصنفيا ويان يتغير مشهد الساء كثيراً عن المشهد الصناحي، موائد عامرة بالبشر تحت سماء صافية جميلة وقمر منهد، وصالة زاخرة باللوحات لا ترى فيها بين وقت واخر سوى شخص هنا واخر هناك.

ويمكن اكتشاف دلالات عديدة خلف هذا التناقض، ولكن نظرة متأتية يمكنها اكتشاف الدلالة الأعمق التألية. الفن قادر على أن يمد جذوره حيث يُريد أن تنبت زهروه، بذور قد لايحتلمي بها أحد الآن ويلثف حولها، لكنها سنتمو وتتكاثر وتتأصل وسط الرمل والصخر واللح بين البحر والصحراء.

ضم المرض 'عمال ثلاث فنانات يعدان في الفردةة أو يستروينها ليل قُيرسيرييت وسوس محمود وهمت ريان، والرهلة الارلى يبدو وكاننا أمام عرالم مختلفة ومتنائية تماما، لثلاث فنانات لايجمعهن سوى المكان ومصادفة العمل والحياة في مكان واحد ولكن نظرة فاحصة كفيلة بأن تعيدنا أدراجنا، لتكتشف عمق تداخل العوالم أو تشابكاتها، وبالتالي ليست مصادفة أن يحمل المعرض نفسه اسم متضابكات. وليست التشابكات هي الوحدة بل تداخل التمايزات، وإذا كان كل تداخل هو تشابه أو وحدة
 من نمط ما، فهي في النهاية وحدة التمايزات التي بقدر ماتشير التشابه تحيل للاختلاف.

نعشر لدى الفنانات الشلات على المراة. الذات كموضوع للمالم الفني، موضوع يحتل مركز الععل الفني الموضوع يحتل مركز الععل الفني القوى المنتقبة الإشكال وتتوك الدلات. وإلى هذا الحد لابيدو أننا أمام تداخلات بالمعنى القوى للكلمة. فأن تشدرك ثلاث فنانات في تناول عالم المراة - الذات، هو أمر قد لابزيد في دلالته عن تناولهن لموضوع الطبيعة. وهذا اعتراض بديهي وصائب، ولكن أهميته سنتراجع لو لاحظنا مايلي. بين موضوع المراة - الذات يبدأ تمايز العوالم ، فتتجه كل منهن لرؤية تك المراة عبر رؤية خاصة لها ومكانها وعالمها. ولكن التمايز نصرعان مايعيدنا إلى التداخل أو التشابك، لأن كل تمايز يجد تكملته أو وجهه الناقص في التمايز الأخر، وبالتالمي يحيل كل تمايز إلى الأخر بقوة التناقض ذاتها، فيصمح الأمر وكاننا أمام حقيقة واحدة ذات ثلاثة أوجه.

مالذي تطرحه كل منهن؟ من أي زاوية ترى المرأة . الذات؟ . لابد للإجبابة أن تنطوى على تجريد، وكل تجريد، وكل تجريد، ولال تجريد، ولا يتجريد، ولا إلى المحريدات والجرئيات المتالم، دون أن يعنى الله ولا يتجريد والمصرى،

لهل أفيرسبرييت رسامة بلهديمة متزوجة من مصدرى وتستومان الفردقة، ترى المراة كأصل العياة ومضى او منطق الوجود. ينعمج جسد المراة في الطبيعة ومكوناتها يتخللها وتتخلله، وتعلل علينا عيناها السابيات من خلف ظراهر الوجود. عالم مؤنث تحتل فيه المراة موق نبع الحياة والهها الراعي هذا العالم بعير عنه تشكيليا عبر السلوبين في الأول بسيطر اسلوب رمزي يستخدم الاشكال وعلاقاتها كرموز نفسية وعقلية، ويرافق هذا الاسلوب تكوينات بصرية تتسم بكثرة العناصر وتداخلها، والحرص على الإصالة الدلاية الواضحة فيما بينها، ومحدودية الافق العام المتاويل من واقع السيطرة الراضحة لرمز محددة وصريحة، وفي اللهائة تعدد مستويات تكوين اللوحة. وفي الاسلوب الثاني تسيطر نزعة تعبيرية درنما تخل كمامل عن العناصر الوجودة، ويرافق هذا الأسلوب الناصر التكوينية، وتراجع الميل للربط الدلالي المباسر بينها، وتبسيط التكوين مع زيادة الشحنة النفسية التعبيرية الكامنة فيه، وظههر افق اوسع المناسر وتبسيط التكوين مع زيادة الشحنة النفسية التعبيرية الكامنة فيه، وظههر افق اوسع المناسر الدلالية يتعدى أحادية التأويل الرمزي للاتجاه السابق.

177

تشير نساء أيل ڤيرسيرييك مباشرة إلى نساء سوسن محمود، فالشيء يحيل أول مايحيل إلى نقيضه. كانت أمرأة ليل قيرمميرييك هي المرأة الكلية، التجانسة مع ذاتها، المندمجة مع الآخرين. أما امراة سوسن ظها شأن أخر. امراة جزئية أو خاصة، بينها وبين الذات والجسد تناقض وصراع، ويقصلها عن الآخرين مسافة. وتتنقل ثلك الراة بين حالتين، تمثل كل منهما لحظة صيرورة للصراع الدائر داخلها. في اللحظة الأولى نجد المرأة مهزومة، فنراها تتحلل حتى تكاد أن تتلاشى، فلا يبقى منها سوى يقع ومساحات وأشكال لوبية متداخلة ، أو مضعضعة بعتريها التفكك والضعف رغم تماسكها، أو ملتفة حول ذاتها تكاد أن تتحول لشرنقة بشرية مغلقة، هذه المراة المهزومة تهاجم بضراوة من داخلها ومن خارجها، يتجسد هذا في صورة تيارات واشكال لونية تهاجمها وتحاصرها. وفي اللحظة الثانية نراها تكتمل وتنتصر. هاهي تحلس بقوة واعتداد داخل اللوجة، تحتاجها الألوان الدافئة البهيجة في حركة تضبح بالحياة. أو تنتصب في فراغ اللوهة مرسومة بخطوط سوداء جادة قوية، يشم منها الضوء والأمل ويحيط بها فضاء أبيض يحرض على الطيران، وهاهي تحلق بالفعل بعد أن تصالحت مع الذات والجسد والتقت مالاخر ، وبالتالي تخف قوة العناصر المهاجمة، فتظهر ماهنة ومتراجعة وبلا ضراوة، وتفسح المجال لفراغ أبيض يوجى بالحرية. ومن المرجح أن هذا العالم بخصائصه وتحولاته، ساهم في تكوين بعض الخصائص الإسلوبية لإعمالها. منها حدة النزعة التعبيرية، فالتعبيرية وسيط فعال للتعبير عن الذات وعواطفها الحارة وصراعاتها الداخلية وتناقضاتها مع العالم الخارجي. ومن هنا جاء الانتقال من الألوان الحارة إلى اللون الأجادي، فهما على تناقضهما يعبران عن جدة المشاعر، وضربات الفرشاة القوية العنيفة والمحددة السريعة، والمعالجة اللونية متعددة الاتجامات والإيقاع للسطح. ومنها التنقلات الحادة في الأسلوب، من أعمال بسيطر عليها ميل تجريدي واضح تتخلله تعبيرية خافثة تماما، إلى أعمال تعبيرية صرفة، إلى أعمال تسيطر عليها تعبيرية تتخللها عناصر رمزية قوية. وإذا رصدنا حركة التحولات الأسلوبية، سنلاحظ تقاطعها مع التحولات بين اللحظتين التعبيريتين السابقتين. فاللحظة الأولى تتقاطع أكثر ما تتقاطع مع ممارسة الميل التجريدي، بينما تتقاطع الثانية عندما تصل أوج تبلورها مع الميل التعبيري - الرمزي.

تحيلنا إعمال سوسن محمود عبر ذات العلاقة التناقضية السابقة إلى أعمال همت ريان. الراة الجزئية المنقسمة داخلها التي تحكمها حرارة العواطف والانفعالات، تحيل إلى امراة خاصة اخرى منسجمة مم ذاتها وعواطفها هادئة لا تقصع عن ذاتها إلا بمقدار. ولكن نساء ليل فيرسبوبيت أيضاً

يجلن إلى نساء همت وإن لم يكن بذات قوة الإحالة الأولى. فامرأة ليل الكلية نبع الحياة وإلهها الراعي، تميلنا إلى امرأة هفت البسيطة التي لا تفعل سوى، ممارسة الحياة ذاتها. هذا النساء يجلسن في استرخاء، بعمان، أو يتطلعن شاخصيات إلى شيء ما أمامهن أو بين أيديهن. وهنا النساء يسبطر عليهن لحظات وحالات نفسية متباينة. حزن، تأمل، سعادة هادنة، اندماج في الذات، اتصال إنساني بشيء ما خارجي. وفي كل هذه اللحظات التباينة تسبط عاطفة هادئة، وحضور مادي ناعم وسلس للشخصية فليس ثمة تطرف ني أي حالة من الحالات، ولكن توسط وتوازن، بلا صراعات أو توترات حادة وجهيرة. ويساهم ما سبق في تفسير بعض سمات أعمالها الفنية. منها بساطة التكوين وقلة عناصره، ذلك أن اعتدال العاطفة وهدومها يستدعيان البساطة، والرغبة في إبراز الحالة النفسية المسيطرة على الشخصية تستدعى اختزال العناصر المكونة للعمل وجعل الشخصية مركز اللرجة وموضوعها الأوحد تقريباً، ومنها سيطرة «البورتريه» على الأعمال، فالبروتريه وسيط امثل ومباشر للتعبير عن حالات الأفراد النفسية، تعبير معاشر بعيد عن البات الترميز والإجالة التشكلية التي تلجأ إليها الوسائط الأخرى، ومنها نمط القيم المسيطر على اللوحات، اختفاء الألوان الصريحة الحارة إلا فيما ندر، وحتى إذا ظهرت فإن ظهورها يقترن غالباً مع اعمال ضعيفة فنيا والتوازن والتداخل بين الضوء والظل والفاتح والغامق. لمسة اللون الخفيفة السريعة بفرشاة غير مشبعة، تمنح السطح شفافية بصرية والأشكال حضورها المادي الخفيف السلس، ولكن الخطوط السوداء المحددة للمساحات اللونية ثاثي لتوازن القيم السابقة أي توحد في الأشكال بين قيم الشفافية والخفة وقيم القوة والثقل. وفي كل هذه الأحوال بالأجظ مبدأ التوسط، الحضور السلس الخفيف للشيء وتقيضه وكلها عناصر تلائم نمط المشاعر العبر عنها.

هناك سلاحظة مهمة أخيرة. في أعمال كل فنانة من الفنانات الثلاث، للاحظة ظاهرة تفاوت المستوى الفستوى المستوى المستوى المستوى المستوى المستوى المستوى المستوى المستوى عالى وعدما تنهى من رؤيتها وتدونها تبد فيهاة ويلا مقدمات مجموعة أخرى، ضعيفة البناء أو تلهما للرمز الجهير المباشر أو تجنح صعوب الإبهار البصرى السازج، أو ببساطة مجرد استكشات أولية غير متقنة مكانها الوحيد سلة مهملات الفنان، ولم يوجد أبدأ الفنان الذي لاينتج صوى الاعمال المكتملة ولن يوجد. ولكن الفنان المترف المستوى المحال المكتملة ولن يوجد. ولكن الفنان المترف الواعى بعمله يعرف بالمارسة، كيف يُغرق بين الجيد والردي، فلا يعرف سوى الجيد هذه القدرة على التمييز وليدة عاملين حس نقدى ناضح يمنح الفنان بوصلة دقيقة للاختيار.

171

تشابكات نسائية

يين البحر والصحراع

سوسن محمود ليل ڤيرسبرييت هـمـت ريان



ليل فيرسبرييت



Janes Curren



همت ريان







سويسن مجمود





ليل فيرسسرييت





همت ریان





همت ربان





شمس الدين موسى

الاغتراب الأدبى أهات وأنات عربية في بلاد الفرنجة

تمثل مجلة «الاغتراب الأبير»، التي يصدرها في لندن صدلاح نيازي، منذ إحدى عشرة سنة، إصدى النوافذ المهمة التي تصمل أصبوات كشير من الأدباء والكتاب العرب، إلى اقاراء خاصة في البلاد الغربية. وتمتوى مسقحات الجلة على كثير من الإبداعات التي كتبها أصمايها المهاجرون إلى العواصم الأوربية منذ سنين. وكمُّ هم العارب الفشريون في منفظف القنارات متخذين من البلدان التي استقروا فيها أرطانًا بديلة، بعد أن زفرت وجودهم أوطانهم العربية المسابة بداء الاستبداد بكل أبعاده السياسية والاجتماعية والفكرية. وريما يمثل



ذلك اللمح الأساسي لم حملته لنا الاغتراب الأدبي.

والعدد الأشير الذي صدر منذ أبام يتنضمن باقة من القنصائد

للشعراء العراقيين أمثال مظفو النواب، ولبعة عباس عمارة، والأردني وينسام شاشيم، والسبوري كريم جواد، فضالاً عن كتاب القصة أسشال الجرزائري زهور ونيس، والعراقية سمعوق الخاشع، والإماراتي عبد الإله عبد القادر، والكوينية فاطمة بوسف العلى، بالإضافة إلى الأدباء الذين يعيشون في أورويا أمشال عصبام البناشياء وهاجس القحطائيء وسيلام عبود وقصبي الشبخ عسكر، وجمال مصطفى، وكريم عبيد، مع عدد من القالات الاصيل حبيبي والفنان المصرى حسن سليمان، والنائد خلدون الشمعة، وحنظل الشيخ خزعل.

والمتامل لظك الأعمال برى أنها تتضح إما بالعنين إلى الوبان وبسط جو الاغتراب والشعور به سواء كان الكاتب يغترب،داخل وطنه اغتراباً مجازيًا أو معنويًا، أو أنه يعيش الاغتراب بالعاده المادية الوقعية.

وريما كانت قصة أو الفصل من الرواية، الذي كتبته سميرة الماشع بعنوان «الوصول إلى إسبانيا» يعبر بشكل مؤكد عن صالة الاغتيراب، فالبطلة مسافرة، تصورها الكاتبة أثناء انتظارها على رصيف البناء في انتظار السفينة التي ستعير بها اليصر إلى إسبانيا، وهي تعيش حالة من الاستياج أدت إلى أن تؤجر شقتها في إسبانيا لكن السقاجر لم يدقم الإيجبار لعبدة شبهبورء وقبد عنزمت على مطالبة السشاجيريما عليه، وهي تعيش حالة الانتظار في قلق، وتصنف الكاتبة حالتها عندما أرادت أن تقضى حاجتها في البناء المريى، لكنه بصعوبة شديدة حدث هذا، حبيث الأساكن قبذرة مملوءة بالأوسياخ والقضيلات، يقطع وحدة البطل في القيمنية أحيد السيافيرين العرب معها عندما يتعرف عليهاء ويقطعمان الوقت إلى أن يصلا إلى إسبانيا ويكون المكان الذي تريد أن

تميل إليه يعييرًا بينما هما في منتصف الليل. يعرض عليها قضاء ليلتها في آحد البنسيرنات القريبة الرخيصة. وفي الصباح لا يتركها إلا بعد أن يصل معها إلى الشقة ويقابلا معًا المستأجرة التي يفاجآن بأنها مغربية ومقيمة وجدهاء ولديها طفلة رضيعة أنجبتها منذ أباء، وليس لديها أية أموال كي تدفعها، مما يجبعل للقبرين رقبيق البطلة يطريها من الشبقة، بينما تنتباب البطلة كالة تمزق بسحب أصوال الراة الستأجرة التي جاءت البها متحفزة من باد أخر لتطالبها بما عليها.. ونتذكر المؤتمر الأخير الذي حضرته وكان معقودًا للدفاع عن الراة وحقوقها وحريتها وإنصافها. وذلك ما جعلها تتسامل في نفسها، هل كمانت الحسرية وبالأعلى هذه الفشاة، بينما الفشاة السشاجرة تستنكر معاملتها لها قائلة في نوع من اللوم الرير: حتى إسرائيل لا تفعل هذا....

والملاحظ أن عبارات القصة كتبت بعناية شديدة، وكنانت علي درجة عالية من الحساسية عبرت عن حال الشخصية في تعزقاتها العديدة، والعروف أنه من الصعب

تقديم فصال من رواية تقديمياً متكاملاً، وتاتى قصيدة الشاعر الكبير مقطو النواب بمنوان النفي الكبير معلمها الشاعر، وهي قصيدة مصمى على عكس ما يتوقع القارئ معطف للمناعر، وهي قصيدة حالة متجددة لدى الشاعري، بل إن النفي الذي كان إجبارياً في عياة الشاعر اصمح نفياً الشاعر اصمح نفياً الشاعر المحياً من مكرنات المحساني ومكيناً من مكرنات المحساني المحادة، ويقول:

الماهور يضيء وجوه الزائين تمال نبلل وجهيدا بالضوء ولا تضجل يا حزني... أن تصبيح زائياً يا قلبي يابن الشك.. أرض مني احزائي تعبت بحمل التعبانين تعبت بلم اصل المنفي تطواتي.. في ايامي خطواتي.. في ايامي قطار اركبه قطار اركبه قطار اركبه قط, كل العربات أراه.

كما تعمل صفعات العبد ـ أبضًا - مقالاً كتبه المبور المبرى حسن سليمان يملل فيه قمييية مغلفي الغواب، متواصلاً مع ما تطرعه القصيدة من معان مباشرة أو غير مساشسرة، ومشوقيقًا عند اللوجيات التشكيلية التي حرتها القصيدة، فيعلن عن احتفائه بها، ويرى فيها نوعًا من العذوبة النابعة من الفيضان الجارف للإنفعال النابع منها، كما عقد مقارنة بين قصيدة مظفر النواب، واشعار الشاعر الإنطيزي بهلان تومياس. كما يرى أن مخلفر الخواب لا يجلس أسام الورق ويكون غرشت كتسابة قصيدة عظيمة. لكن القصيدة تأتى عبر رغبة حارقة في صوغ رؤية شاملة للمباة، ينتزعها من تجربة حية.

وبن المقالات المهمة - أيضاً - منهات الرامل أهيل هجيجي بعنوان المهمات المتهات المدين في الرحلة الرامة، وهو نص محاضرة القام الرامة، وهو نص محاضرة القام الأدبي، يقدم فيها نرعًا من النقد الذاتي المرضوعي لمسيرته حيث عاش من المائد المنات المنات على مائد عامل منها حتى مات عام 1942، هي قلسطين التي تكيت في 1948 من عام 1942. لمن يدين أن للراقف الشفونية الضيفة الضيفة المسلم أن تأخذه، بعنًا صالم

تستطع أن تلفذه المفامرات القومية. وشكل مع أقراد قلائل ما سمى ـ في نلك الوقت عصمة التجور الوكني، التي تصولت إلى الصرب الشيوعي الإسرائيلي، الذي ضم كثيرًا من العرب، مم كثير من اليهود غير المنصريين. وكما يقول ـ إميل ـ إنه أدرك سناعبتها أن ثمية مؤامرة بمشاركة عربية استهدفت الهلاء اكثر ما يمكن إجلاؤه من الفلسطينيين عن بالادهم. وفي رأيه أن هذه المؤامسرة فشلت بقدر عدد العرب الفلسطينيين الذين استطاعوا البقاء في بالدهم. ومن مقالات العدد أيضنًا ، المقال الذى كتبه خلدون الشمعة بمنران وهل ثمة علاقة بين الشك الديكارتي والشك عند طه مسين، ولقد كتب خليون نلك القال بمناسبة احتفال الدوائر الطمية والفلسفية في فرنسا بالذكرى الأربعمائة لميلاد الفيلسوف الفرنسي رمضه بعكارت.

حسسين نفست: إنه اتبع منهج ديكارت الذي يرى ان على الباحث ان يتمرر من كل شئ كان يعلمه من قبل وإن يستقبل موضوعه خالى الذهن مما قبل فيه خلو! تاما...

ويرى خلدون الشمعة أن ذلك التناقض أو الخطأ في فــــهم الاكاديميين والكتاب يرجع إلى جهلهم بمناهج التفكير القلسفي.

وبالمتصارء تعتبر مجلة الاغتراب الأدبى بصفحاتها المدودة وغير البالمُ في إضراجها صحفيًا من الملات شييدة الأمنية، والتي تعش اللحظة الراهنة في حياتنا الثقافية عبر نظرة كتابها القيمين بالخارج، فهي نظرة مستاملة لدواخلنا من الضارج، بعكس المصلات والدوريات الختلفة التي تصبير في العواصم العربية، رجلها مجلات تشرف عليها وزارات الشقيافة، مما يقيدها بالملابسيات والعوامل المؤثرة النابعة من الظروف الموضوعية لكل سجلة تحسب تحريرها ومدى استقلاله عن تلك الظروف، التي نعلم مدى القيود التي تتصريل بها تلك المجلات. فهى بحق نافذة مضيئة وسؤثرة للفاية، وتسجل الكثير عبر أقلام محرريها.

الشعر:

تصلنا من شهر الى أخر بعض الرسائل التي تفيض بالمتباب وإحيانا بالفضيب سبيب التعليق على ما حملته إلينا هذه الرسائل من قصائد، والتنبيه على ما فيها من عيوب وأخطاء، ونحن لانود أن نهمل الرد على هذه الرسائل العاتبة الغاضبة، فهي في النهاية تشير إلى متابعية دائسة وتبل على سبعى متواصل من أجل الفهم والتعلم، وسنقف عند نموذج واحبد من هذه الرسائل للمحيقة اسماء زاهية سعىد التي كنا قد طقنا على ما أرسلته البنا على أنه شعر في العبد الماضي، ضمن تعليقنا على أعمال الذرى لزملاء لها وزميلات، فقلنا إن هذه الأعبسال قيد لا تنظي من روح شعرية، ولكن ينقصها أن تتجسد

في لفة شعرية وتتخلص من الأخطاء العروضية والنصوبة، فإذا بالصديقة اسماء ترسل إلينا طالبة أن ننشر بعض كتاباتها ونمتكم إلى قراء (ديوان الأصدقاء)، وهي تقول في مطلع الرسسالة: «ارسلت إليكم بخواطرى للمرة الأولى حثى أعرف حكمكم عليها... ولكن فوجئت بهذا النقد الذي كاد يمرق كل مشاعري، رغم انه قد سبق لي أن نشرت جزءا من غيواطري في بعض الجيلات الأخرى..ه. والعق أننا مع الصديقة اسماء في أن ما أرسلته ليس إلا مجرد (خراطر) لاعلاقة لها بالشعر، وإظنها في حاجة إلى من يصدقها القول، لا إلى من يجاملها ويتغاضى عن أخطائها، فسهى تقسول في غواطرها الجنينة (مصبوبي...

انظر.. الليل يلوح لنا في مسمت، وياتي الشجر (بأعيوننا) وحبى لك كما شئت ، أحسست معك أنني طير في القنفساء حلقت، ومنالمح وجنهك مشرقة كاتك ربيم قد حثت إلى أخر هذا الكلام الذي يتسدرج تحت بند الضواطر السجوعة، وتحن لا نتكلم هنا عن غياب الوزن فجسب، فهناك روح شمرية يمكن أن تتحقق على الرغم من غيياب الوزن، وفي هذا العبد من (بيوان الأصبقاء) مثال على ذلك للشاعرة للياء أبق الدهب في قصيبتها النثرية (تضاريس العشق والصمت)، وليت صديقتنا استميام تواظب على قيراءة بيوان الأصدقاء، فضلا عن دواوين كبار الشعراء بالطيم، لكي تتعلم الشرق بين القصيدة والخاطرة.

ديوان الأصدقاء

يطلع من عينيك الحرف

بهاء الأحرف زيئتها

أحمدقرني شحاته (سنررس ـ النيرم)

Y.,

مذا كبد ال اء أطلق في ملائكة الرحى وأدفع عجلاتي لسؤال الباءعن اللام الغائبة عن الدال الساقطة على مائدة السين أخرج من رحم الجيم نكراً ارقب انشر تولد من ضلم الطاء الموصولة بجمال القاء ضميني يأمن تخرج فيُّ بكامل أحرفها بنتأ مبافية وجعلت مداد الأحرف زينتها وصفاء الأشياء بهاء انوثتها لغة تحمل اشجان التوت البها وإنا منتصر بالريح معتصم بالأحرف من سطوتها كانت راء الريم تراويني عن نفسي قال الحرف: إنى نزهتك عن طين الأرض ورافعك إلى قلت: فزويتي قال الحرف: وجاعلك إمام الأجرف وبهاء التنقيط قلت: فهذا قرة عين لي..

وتمرح في الأرض الأسماء هذا حرف التاء تندهم البنت إلى قوقعة الريح تفرغ أعضائي في غرفتها تلتف الساق مع الساق ويضخ البيت الفرحة في شريان الحائط هل عادت كل الأشياء لبهجتها ...؟! كانت تشرح فرق الأعضاء القطوعة من معطفها حتى أقراس السيرك وتعوى فتجبك حولي خطتها نزعت من كفي الحرف وارخت كل (سنين) الغرية فوق يدى بيرتا من طين ودماء حديث الليل على الجدران كانت تخلم كل مفاتنها يفتتن الشجر الماقر عام الماء لضحته...؟!! وأنا كيف عمسيت الريح؟!! وذهبت بكامل قدراتي للنهر لما اشطت بداياتي ويقيت كصحراء خرية

من قصيدة :

تضاريس العشق والصمت

للباء أعق النبيب (منداء اسيرية)

ليستريح

(٤) فإذا المكان يفيض بالغرية قريك مفاجأة حضورك مغاجأة

> غيابك مقاجأة لكنها آبدا خيانتك

لم تكن مفاجأة

(٥) الدهشة مصلوبة على حيقات استطتها الرارة

(١) ظمأ يرسم السراب قرق الجلود مندق يستطف الزهر أن يزور

غرائب الروح

فاتساع البصر لم يمنع الموج عن مصادقة الشطوط

(٢) ثقيل هو الحزن لكنه يعضى ولا بيقى منه الاتضاريس الطعنة

تحت أنامل واهنة

(٣) ينتمى القلب جانبا

رسالة إلى أبي

رمضان الأسوائي (كررايير)

مازلت احلم ثم احلم بالحياة فالبهر بحرفيه تلتمس النجاة أبنى من الأمال بيتا في الخيال متعدد الشرفات تسمرني رياه فارى عيون الناس تهمس بالذي واروه عنى خلف قضيان الشفاه يتضاحكون ويشتفون شماته لأننى شيدت قصري من مياء

هذی حیاتی یا آبی تمضى همرماً في همرم فعلام انت تلومني بالله رفقاً لا تلم قد كنت أحلم أنني أبنى قصوراً بالغيوم وأعود بومأ علني سأصير صوباً في وجوم

القصية

يشترح صديقنا مصطفى عوض من مدية نصر، الإعلان عن سابقة لكتاب القصة من الشباب بيدف دعم الأصوات الجديدة، كما ولكننا للأسف لاستطيع تشيدها في الألك: نصوص بدون مسابقة _ يحتاج إلى عدد كبير من المتضمصين لخصص ونحن نقمن أن يكون في قدرتنا على ونحن نقمن أن يكون في قدرتنا على ونحن نقمن أن يكون في قدرتنا على كثير من الأصدية على ونحن المتشدية على ونحن الأصدية الذين لا تستطيع منا للأسباب التي يعرفها الجبيع.

وقد يغان بعض الاصنفاء انتا نتممد الإشارة إلى إنتاجهم بعدا التقليل من قبية هذا الإنتاج، ولكن الصفيفة هي اننا نجمع الإشطاء التشابهة ويختار بعض القحسب كنسانج وقحت في هذه الإشطاء ويكن مدينانا موجحها ليس إلى

مسلمب القصة وهده، وإنما كذلك للأخرين الذين تترقع أن يراجعوا ما أرسلوه إليغا، هشى لايتكرر الخطأ مرة الخرى... وكم من مرة القنا هذا للكلام... وها نعن نقوله مرة الفرا هذا وبضد مشالا هذا المسديق الذي وبضد مشالا هذا المسديق الذي يناقشناه في عدد مسابق ولمسنا بإيجاز أخطاه اللغوية فكتب إلينا مقول:

«... اناا لا اكتب دراسا إذاعية من الحياة وأغرب القضايا وهذا مالا تلتـفت إليـه إنى اكـتب كلمـات واحداث بها صعائي وافكار اعمق بكثير من الحروف والإنمال».

فماذا نقول لهذا الصديق الذي أوهمتنا رسالته الرقيقة أنه يحسن بنا الظن؟

وكنا قد نبهناه لبعض الأخطاء فاعتذر بأنه لم يراجع القصة بعد كتابتها على الكمبيوتر... ولكن رسالته هذه مكتوبة بخط يده فما

الذي جعله ينسى مراجعة جعلة مثل مده متدثل كل قصة من القصنة ين قطاع عسرضي، أد دالماذا لم ينادى، أد واعظى هنا مشال هاء أد دلايد أن يكون المسنخ حساسمي، أد ذكم أنك أوردت جعل، وغير ذلك كليد.

الشبكلة التي تفسيب عن هذا الصحيق وغسيره هي أن الافكار المعيقة لاتصل إليها في فن الكتابة إلا من خلال «الصروف والاقتصال» لاته ليس هناك وسيلة اخرى لكشف هذه الافكار المعيقة.

الصنبيق مجب فهيم عطية ـ بورسعيد:

لاتفان آننا نهمل القصمى الثي ترسلها بداپ تصسد عليه، ونحن نقسرؤها بعناية، ولكن لعلك تقسيل نصيحتنا أن لاتسرف في الكتابة، نقصد أنك لابد أن تفكر كثيراً قبل ان ترسل إلينا ما كـتــــــــة، وريعا

يقويك التفكير إلى مراجعة ماتكتب ونحن في انتظار ما تكتب وفق هذا الشرط لنسعد بنشره لك.

الصديق رمضان عبد العال محمد ـ ابوالنمرس ـ جيزة

قرآنا قصتك «شتات» التي أعدت إرسالها لناء وقد شجعنا على

قراتها انها خالية من الأخطاء، ولا تقان كما يقان البعض ـ أو الكثيرين ـ أن هذه الليزة هيئة، فالواقع أننا ـ وغيرنا ـ تستمر في القراط إذا كان النص بريئاً من الخطا، ولا تصدق من يقسول لك: ومساذا يحسدت إذا

ولاحظ السماجة وثقل الظل، وهو لا يعرف أنه إذا أخطأ في اللفة فقد قتل نصه قتلا.

واكن مرضوع قصتك لم يتح لنا نشرها، فهو كلام عام يغنى بعضه عن بعض، وتمن ننتظر منك قصة جديدة.

اخطات في «النصوى» هكذا يقول، ●

الغبار

. \$

شجوى يونس ــ النامرة

لم تكن هذه هى المرة الأولى التي تذهب فيها للكشف منذ ذلك الطبيب، فقد اعتادت الذهاب إليه اسبوعيا على مدار الاشهر الثلاثة الأخيرة... وكانت في كل مرة تهجث عن الرفيق الذي سيشاركها الأمها والتثنية على نفسها حتى العربة لبيتها... منذ سنرات اختارت العيش بمفريطا .. تمريت على التقاليد.. على الملوف... لكنها الأن تتجرع الندم مع كل قطرة براء تنزل جوانها لتصميها من الاسها.. فشل الأطباء في معرفة سر الآلام التي تعاربها بين لحقة وأخرى...

. بعد أن شحصها الطبيب بدا على ملاسحه الثلق والإشفاق وحاول استبقاءها ... لكنها وفضت.. نزات ومعوعها تصجب عنها ضعره النهار... تحجب عنها الصياة.. برفقتها نلك الصديقة الصديمة التى لم تتخل عنها على مدار سنوات غربتها ... عنما تركت قريتها وأبت الرجوع إليها بعد انتها، دراستها باللبية، نظرت الصييّة لسامية، فضعوت وكنها تراما لأول مرة. أمكذا

بذكاتها وسحر حديثها... كان طموحها يجرب الافاق وتطاعاتها لا شناطئ لها... وفضت الغفرج والحياة العصر وتطلعاتها لا شناطئ لها... وفضت الغفرج والحياة الطمرع الاقدام غلبة بنك الرياح التى أودت بها.. رافضية بنقة العلا على عابة بنك الرياح التى أودت بها.. رافضية منقة العلا على المداء ثلك الاقتصاده أله البيشة ... لكنها لم تصل للعلا الذي أشرابه بعنقها إليه... القت بنفسها في خضم الذي أشرابه بعنقها إليه... القت بنفسها في خضم الدي الدي المسابق... ولم تصلط من المسابق... ولم تصلط على مضم المسابق... ولم تصلط من الأسابق... والمستوت عن حياة المسابق... والمستوت على سابق المسابق... المسابق بالأرض... حاولت الصدراخ... لم صدرات المدراخ... لم عارب المسابق... ما ما تلحق بها... وأم تسلط كنا الانتهاء في النهوية في النهوية المسابق... لم النهوية في الأرض... ما والتي المدراخ... لم عاربة والمستفرة ما النهوية في النهوية... ولم تسلط كنا النهوية في النهوية في النهوية... ولم تسلط كنا النهوية في النهوية... ولم تسلط كنات تشغيرة في النهوية في النهوية... ولم تسلط كنات تشغير على النه النهوية في النهوية... ولم تسلط كنات تشغير على النه تشغير على النها تشغير النهوية في النهوية... ولم تسلط كنات تشغير على النها النهوية في النهوية... ولم تسلط كنات تشغير على النه تشغير على النهوية... ولم تسلط كنات تشغير على النهوية في النهوية في النهوية... ولم تسلط كنات تشغير على النهوية في النهوية في

وصيل الحال بفائنة الحامعة وسالية عقول من يقترب منها

ترابها... علها تجد حنانا اشتاها البحث عنه ... فإذا بيد تسالها النهوض... تحقيها... تستشمر بفتا بسرى في جسدها... تلمست في نظراته الصانية الحياة المياة المياة المياة المياة المياة المياة المياة المياة المياة المستيقة خاصمتها سنوات بسنوات من طبقه... عن نفسه... عن مقصده... ثاداً ترقف وحارل المساعدة... رغم الكثيرين الذين لم يعبراهما حتى الرفاته لم يجب.. كان مهموما عارالله الشرائب التي علقت بسامية من أثر الوقرع لكنها كانت تستشعر أنه يزيل عنها معربا والاما التمسق بيا غدرا طولاد. ذكر لها أنه على معرفة وشقة بها.. كان

لوقع كلماته اثر كبير في نفسها، فدبت روح جديدة في نفسها تصامك ورفعت عينها اثري ملاممه تترسلها المعاقبة فلم تر غير ابتسامة تمعل من المب مقدار ما تمعل من المبوض.. روت على كتفها .. نعم لا أعرفك... ولكن السنا جعيما تظانا سماء واعدة ولغة واحدة... السنا بشرأ...

ساعدها على الوقوف ثانية وإيقاف سيارة أجرة تقلها وصديقتها... ابتسم لها... وعندما حاولت عيناها التقاط صورة له لم تن إلا الفيار الذي اثارته سيارته.

قصيل

 ا ناظر المدرسة، مؤسسها ومقدم برامج اللفة العربية بالتليفزيون:.

رضعت راسى عندما فاجائن بريق ضاته الذهب، فطاشت صفعته على نقنى، أشرجنى من امام الطابور، وبعد صعوره استدعانى غاضياً فكيك لا أغنى ديلادى، مع باقى الدرسة سالنى عن وظيفة أبى، أخبيرة.... فصرفنى بهدو، دون أن يعتذر...

٢ - رئيس اتماد طلبة المدرسة، مقدم الإداعة بمسوته العريض واسلوبه الخطابي تم قصله بعد أن أهرق. ومعه اثنين أو ثلاثة أخرين - سيارة الناظر زيجت غالبا، الفيات، «الحمد لك» فالسيارة المرسيدس غائبة منذ أسبوع. تذكرت حديثه عن (عدم صلاحية) المعلمين، عند

مصطفى عوض سابينة نسر

لجتماعنا، بللت إحداه بذكر مدرسة تاريخ لا تحدثهن سرى عن نكريات خطابها واحدا وأحداء فأضاف إنه رأها تشاهد أحد الطلبة يظهر لأخر عورته، سالته بنت عن معنى العورة، فانبرى متفاصحاً «عورة الرجل من سرته إلى ركبته، إلغ، إلغ،

٣ ـ صديقى الذى أحبه كثيراً، يصغرنى بخسة أيام،
 يسكن مع رئيس اتحاد الطلبة في نفس الفصل (٩/٣):.

نصحنى معاتبا الا أغضب إبى، فهم دائما يعرفون أكثر منا، دلل على ذلك بان والده منعه من تلبية دعوة زميله (رئيس الاتحاد) لرزية شريط فيديو، وأنه كان من المكن إذا نعب أن يقتنع بأن الناظر كافر ويشارك في إحراق سيارته، ويضيع مستقبله.

٤ - انا، نائب آمين الفصل، لم أرشح نفسى أمامه -الباقون أيضا - لأنه قريبي وشعيبته هائلة ، وبق البورس قبل عد الأمدوات، فضغطت موظفة الانتخابات الكهبتين بين أصابعها ثم رفعت كومة غريمي وانصدوت ، صدرخ مهللا، رفضت وإعامل نفسي على أنني نائب الأمين:

نجیت الناظر اشکو له دیصد إغالاق قسصل ۱/۷ تکسرا ادینا، فتجارز فصلنا السیمین، کان لدید غییرف عضمارغ فی رجیهی «لاپرچد فصل هنا بیلخ السیمین» عندما ترید خرض مشکلتك لا تنسبها بالکنب، ولا تدال بهاده الوقاعة علی بینتك، ساحل مشکلتکم، لکنی سارفض بعد ثلا آن بلتحق آی آمد بعدرستی، هکذا، درن تعقیق...

 وكيلة الدرسة، اسمها فايقة، عيناها نصف مسبلتين دائما، صوتها منفقض، سمينة فلا تلمق بالترو:.

عندما ذهبنا إليها قبل الناظر، رجتنا أن نعرض عليه ما نريد بذوق ولا داعي لذكر التضاصيل، بعد الفسحة جات فصلنا، عدت الطلبة، أعصت الغانبين، قالت إن العدد سبعمون، فنفي بعض الواقفين مؤكدين أن هناك واحدا ينقص، لكنهم لايذكرونه، سكتت فتكلم المرس، وقال إنه لا يستطيع تالية وظيفته بين هذا المدد، هزت راسها وتلحرجت دين كلمة أشرى، أخبرتهم بما فعلت مم الناظر والمرس يستزينني ويضحك معهم...

• • خمسة قرارات لم تكتب وتنفذ: تم إلغاء الإذاعة وقف نشاط اتصاد الطلبة، عدم التسامل مع مخالفی الزي او للهملين فيه، فصل من تجاوز أيام الغياب والاكتفاء بالفترة الماضية كمقوية لفصل ٩/٣، العفو عنهم وإعادة فتح الفصل بعد اعتذارهم واحدا واحدا...

ثمن الحب رسالة من قطة إلى حبيبهاء

وفاء رضوان ـ النسرية

أه.. لا سيدي.. مناصدت اصتمل.. خذ.. هذا ثمن السبب. لم مذه الدمشاك.. وهذا الصوبية... السبت القاتل السبب. في إحدى رواياتك إن الصب الخلي منا في الوجوية.. إذن خفى إحدى رواياتك إن الصب الخلي منا في الوجوية.. إذ يقولي كنياً أن نفاقًا... لم لا تصدق... الاسمم لك أن نذاك الشمي لكنياً أن نفاقًا... لم لا تصدق... الاسمم لك أن نذاك الشمي الصغير الذي تنظر إليه الآن مع رسائتي، هو طلبي... اللس

الذي ما خفق منذ أن رأك إلا بحبك .. وما تمنى العيش الذي بين يدك الآن.. والذي الإ من الجملك.. قالبي هذا الذي يبن يدك الآن.. والذي أصرف أن تتلز إليه في عدم اكتـراث.. ويلا ادني المتامم.. ذاق من الإلالان في هجك... وتجرع من كشوس المدال في هواك حتى الثمالة.. وإن كان أسعدني بحبك رضاناً.. فقد الماني وعليني أزماناً.. فقد الماني وعليني أزماناً.. فقد الماني وعليني أزماناً.. فقد العالم يبيي

كان عليلا. أشد القلوب مرضا ... حتى أزندت نحولا ...
وازدادت حالتي سدياً بإمراضك ونليك.. حتى أشفقت
على مساحيتي التي كنت الازمها كظلها عندما علمت
بعرضي... أجرت لي بغض الفحوس .. علمت منها أن
الداء في قلبي ... والمرض مستوفان في أعماته... فلهريا
ليداء في قلبي العليا... وزراعة لقلب جديد ...
تصور .. لقد نزعوا من قلبي بحبه رغما عني.. من قال
لهم أنير أربد الحياة؟..

من قبال لهم ذلك؟.. كيف أحب بقلبين ياسبيدي؟.. (أعيش بقلب وأحب بآخر؟.. بل أحب بالاثنين ياسيدي..

لقد سرت الدماء في القلب الجديد معلنة أن حبى أقوى من تقيير قلوب أن إجراء عمليات... هاتفة آنهم والله لو يضموا بدل القلب حجراً لانطق حبى الحجر... ولاصهوه وإذابه في هواك.. لكن ما المنى حشا هو مصرفتى أن مساحيتي هي الأخرى تحبك ياسيدي... يا إلهي... لكانها كانت تعرف أني أحيك فانتزعت القلب مني ليبقي حبها لبياً؟... إذن شد... هذا قلبي يا مسالكا إياه والله مساكر أخرجه من جسدي إلا عذابه من أجلك ... وهلاكه في حيا...





تبدو هذه المنحوتات الطيعة الـتى الفضياء، وتقف بحيوية وثقة في الفضياء، مجسدة لمفاصرات الفنان النحات بعيد الفاصر في حيواره المستمر مع تراث فن النحت، ونحن نرى هنا كيف أنه نجح في استعارة الإشكال الإنسيابية لبعض الآلات المرسيقية لكي يضيف بعدًا جديدًا إلى إيقاعية الجسد الإنساني.







هذه اللوحة للفنان فاروق حسنى من معرضه الأخير المقام الآن في قاعة أكسترا بالزمالك

